

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**



**TESIS DOCTORAL**

**Escultura del Zaire**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR

**María Clara Reguero Palacios**

DIRECTOR:

**Jesús, 1924-1997 Hernández Perera**

**Madrid, 2015**



TP  
1984  
089

x-49-039695-9

María Clara Reguero Palacios

ESCULTURA DEL ZAIRE



ARCHIVO

Departamento de Historia del Arte  
Facultad de Geografía e Historia  
Universidad Complutense de Madrid  
1984

Colección Tesis Doctorales. Nº

89/84

© María Clara Reguero Palacios  
Edita e imprime la Editorial de la Universidad  
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía  
Noviciado, 3 Madrid-8  
Madrid, 1984  
Xerox 9200 XB 480  
Depósito Legal: M-17636-1984



BIBLIOTECA

**Autora: MARIA CLARA REGUERO PALACIOS**

**ESCULTURA DEL ZAIRE**

**Director: Dr. D. JESUS HERNANDEZ PERERA**  
**Catedrático de Historia del Arte**

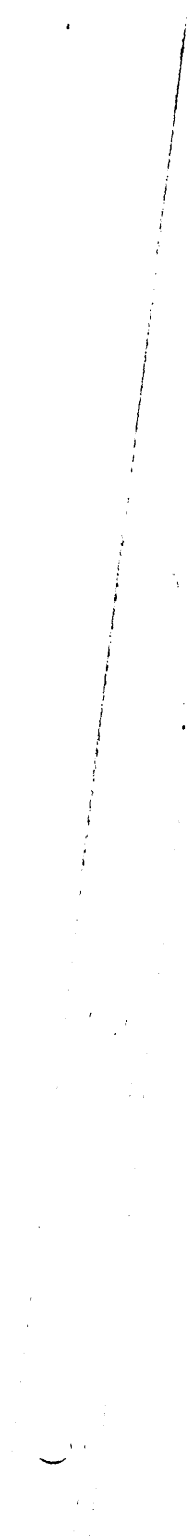
**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**Facultad de Geografía e Historia**  
**Departamento de Historia del Arte**  
**Año 1982**





### INDICE ESQUEMATICO

	<u>Pág.</u>
Indice analítico .....	III
Preámbulo y Agradecimientos ....	XI
 INTRODUCCION .....	 1
I. Geografía del Zaire .....	3
II. Historia del Zaire .....	41
III. Pensamiento y Sociedad ...	106
 ESTUDIO ARTISTICO .....	 120
I. El marco artístico .....	121
II. Estudio de las obras .....	172
III. La nueva escultura del Zaire	446
 SINTESIS Y CONCLUSIONES .....	 454
 BIBLIOGRAFIA .....	 504



INDICE ANALITICO

	<u>Pág.</u>
Preámbulo y agradecimientos .....	XI
INTRODUCCION .....	1
I. <u>Geografía del Zaire</u> .....	3
1. Geografía física .....	4
1.1. Situación .....	4
1.2. Relieve .....	6
1.3. Hidrografía .....	8
1.4. Lagos .....	11
1.5. Clima .....	13
Mapa 1.	
1.6. La flora, la vegetación .....	14
Mapa 2.	
1.6.1. La selva .....	14
1.6.2. La sabana .....	16
1.7. La fauna .....	18
2. Geografía económica .....	22
2.1. La agricultura .....	22
2.1.1. Cultivos de subsistencia ....	23
2.1.2. Cultivos industriales y de plan- tación .....	25
2.2. La ganadería .....	28
2.3. La industria .....	29
2.3.1. Fuentes de energía .....	29
2.3.2. Minería .....	30
2.3.3. Industria de base .....	31
2.3.4. Industria de transformación ...	32
2.4. Transportes y comunicaciones ....	34
2.5. El comercio .....	36
2.5.1. El comercio interior .....	36
2.5.2. El comercio exterior .....	36
2.6. La demografía .....	37
NOTAS .....	40

	<u>Pág.</u>
II. <u>Historia del Zaire</u> .....	41
1. Prehistoria del Zaire .....	42
1.1. Vestigios humanos .....	43
1.2. La edad de los metales y las primeras migraciones bantús .....	47
2. Etapa precolonial: los antiguos reinos del Zaire .....	51
2.1. El reino Kongo .....	53
2.1.1. Orígenes .....	53
2.1.2. El reino Kongo antes de la llegada de los portugueses .....	54
2.1.3. El reinado de Alfonso I (1506-1543) .....	58
2.1.4. Los sucesores de Alfonso I ....	61
2.2. El reino Kuba .....	64
2.2.1. El reino de Chamba Bolongongo (s. XVII) .....	65
2.2.2. Los sucesores de Chamba Bolongongo .....	66
2.2.3. La organización del reino ....	66
2.3. El reino Luba .....	68
2.3.1. Kongolo y el primer reino Luba .	68
2.3.2. El segundo reino Luba .....	69
2.3.3. La descomposición del reino Luba	70
2.4. El imperio Lunda	
2.4.1. Orígenes .....	71
2.4.2. La reina Lueji .....	72
2.4.3. El reinado del primer Mwata Yamvo (1660-1675) .....	73
2.4.4. Desarrollo comercial en el siglo XVIII .....	73
2.4.5. El reino Lunda en el siglo XIX	74
2.5. El reino M'Siri .....	75
2.6. Los reinos del Uele: Azande y Mangbetu .....	77
2.6.1. Los Azande .....	77
2.6.2. Los Mangbetu .....	79

	<u>Pág.</u>
3. Exploraciones del Zaire en el siglo XIX .....	81
3.1. Por el Oeste .....	83
3.2. Por el Este .....	85
3.3. Leopoldo y el Estado independiente del Congo .....	87
3.4. El medio siglo belga (15 nov. 1908- 30 jun. 1960) .....	91
4. Hacia la independencia .....	92
5. De la República democrática del Congo a la República del Zaire ..	97
Mapa 3.	
NOTAS .....	102
 III. <u>Pensamiento y Sociedad</u> .....	 106
1. Pensamiento .....	108
2. Sociedad .....	113
2.1. El parentesco .....	113
2.1.1. "Clan", "linaje" y "tribu" .....	113
2.1.2. El parentesco clasificatorio .....	114
2.1.3. La exogamia .....	114
2.1.4. El principio jerárquico ....	114
2.1.5. La solidaridad .....	115
2.1.6. La agrupación doméstica ....	115
2.2. Otro tipo de relaciones ....	116
2.2.1. La división sexual del trabajo .....	116
2.2.2. La división hereditaria del trabajo .....	116
2.2.3. Las clases de edad .....	117
2.2.4. La relación de dominación .....	117
2.2.5. El rango .....	118
NOTAS .....	119

	<u>Fág.</u>
ESTUDIO ARTISTICO .....	120
I. <u>El marco artístico</u> .....	121
1. Criterios de análisis y valoración de las obras .....	122
2. Las fuentes y los documentos ....	127
3. El problema de la datación de las obras .....	135
4. El sentimiento estético .....	140
5. Escultores, técnicas, materiales, herramientas .....	149
6. Períodos en la escultura del Zaire	161
7. Hacia una clasificación estilística Mapa 4.	163
8. División del estudio artístico ...	169
NOTAS .....	170
II. <u>Estudio de las obras</u> .....	172
I. <u>Estatuillas humanas exentas o de bulto redondo</u> .....	173
1. <sup>Mapa 5.</sup> Area Sur-Oeste .....	174
1.1. Región del Bajo-Zaire ....	175
1.1.1. Estilo Kongo .....	175
1.1.1.1. Estatuas de piedra "Ntadi"	176
1.1.1.2. Figuras de antepasados	182
1.1.1.3. Fetiches .....	187
1.1.1.4. La influencia del cristianismo .....	196
1.1.2. Estilo Teke .....	197
1.1.2.1. Figuras de antepasados y fetiches .....	198
1.1.2.2. Escultura de metal ...	201
1.2. Región del Kwango-Kwilu ...	202
1.2.1. Estilo Yaka .....	202
1.2.1.1. Figuras de antepasados	203
1.2.1.2. Fetiches .....	204

- VII -

	<u>Pág.</u>
1.2.2. Estilo Nkanu .....	209
1.2.3. Estilo Suku .....	209
1.2.4. Estilo Hungana .....	211
1.2.5. Estilo Mbala .....	212
1.2.5.1. Figuras de antepasados .....	213
1.2.5.2. Figuras de músicos .....	214
1.2.6. Estilo Holo .....	215
1.2.6.1. Figuras de antepasados ....	216
1.2.6.2. Fetiches .....	216
1.2.7. Estilo Pende .....	217
1.2.7.1. Figuras de antepasados .....	218
1.2.7.2. Fetiches .....	219
NOTAS .....	221
2. Area Centro-Sur .....	224
Mapa 6.	
2.1. Región de los Kuba .....	225
2.1.1. Estilo Kuba .....	225
2.1.1.1. Figuras de antepasados .....	226
2.1.1.2. Fetiches .....	233
2.1.2. Estilo Lulua .....	234
2.1.2.1 Figuras de antepasados .....	235
2.1.2.2. Fetiches .....	237
2.1.3. Estilos Kete y Biombo .....	241
2.1.4. Estilos Mbagani (o Babinchi) y Ndengese .....	241
2.1.5. Estilo Lwalwa .....	241
2.1.6. Estilo Salampasu .....	242
2.2. Región de los Chokwe .....	243
2.2.1. Estilo Chokwe .....	243
2.2.1.1. Figuras de antepasados ....	245
2.2.1.2. Fetiches .....	247
2.2.2. Estilo Lunda .....	248
NOTAS .....	251



- VIII -

	<u>Pág.</u>
3. Area Sur-Este .....	253
Mapa 7.	
3.1. Región de los Luba .....	254
3.1.1. Estilo Luba .....	254
3.1.1.1. Figuras de antepasados ....	256
3.1.1.2. Fetiches .....	267
3.1.1.3. Figuras-cariátide .....	268
3.1.1.4. Otras figuras .....	269
3.1.2. Estilo Kanyok .....	271
3.1.3. Estilo Boyo .....	273
3.1.4. Estilo Bembe .....	274
3.1.4.1. Figuras de antepasados ....	274
3.1.4.2. Fetiches .....	277
3.2. Región de los Songye .....	278
3.2.1. Estilo Songye .....	278
3.2.1.1. Figuras de antepasados ....	280
3.2.1.2. Fetiches .....	282
3.3. Región de los Lega .....	291
3.3.1. Estilo Lega .....	291
3.3.2. Estilo Lengola .....	318
3.3.3. Estilo Mbole .....	319
3.3.4. Estilo Yela .....	321
NOTAS .....	323
4. Area Norte .....	327
Mapa 8.	
4.1. Región del Uele .....	328
4.1.1. Estilo Mangbetu .....	328
4.1.2. Estilo Zande .....	334
4.2. Región del Ubangui .....	342
4.2.1. Estilo Ngbaka .....	342
4.2.2. Estilo Ngbandi .....	345
NOTAS .....	346

	<u>Pág.</u>
II. <u>Máscaras</u> .....	348
1. Introducción .....	349
1.1. Función de la máscara .....	350
1.2. Tipos de máscara .....	359
NOTAS .....	366
2. Estudio y clasificación por estilos tribales .....	367
1: Area Sur-Oeste .....	368
1:1: Región del Bajo Zaire .....	369
1.1.1. Estilo Kongo .....	369
1.1.2. Estilo Teke .....	371
1.2. Región del Kwango-Kwilu ....	372
1.2.1. Estilo Yaka .....	372
1.2.2. Estilo Nkanu .....	381
1.2.3. Estilo Suku .....	381
1.2.4. Estilo Hungana .....	385
1.2.5. Estilo Mbala .....	386
1.2.6. Estilo Holo .....	386
1.2.7. Estilo Pende .....	386
NOTAS .....	394
2. Area Centro-Sur .....	396
2.1. Región de los Kuba .....	397
2.1.1. Estilo Kuba .....	397
2.1.2. Estilo Ndengese .....	402
2.1.3. Estilos Kete y Biombo ....	402
2.1.4. Estilo Lulua .....	404
2.1.5. Estilo Mbagani .....	407
2.1.6. Estilo Lwalwa .....	407
2.1.7. Estilo Salampasu .....	409
2.2. Región de los Chokwe .....	412
2.2.1. Estilo Chokwe .....	412
2.2.2. Estilo Lunda .....	420
NOTAS .....	422

- X -

	<u>Pág.</u>
3. Area Sur-Este .....	425
3.1. Región de los Luba .....	426
3.1.1. Estilo Luba .....	426
3.1.2. Estilo Kanyok .....	428
3.1.3. Estilos Boyo y Bembe .....	429
3.2. Región de los Songye .....	430
3.2.1. Estilo Songye .....	430
3.3. Región de los Lega .....	433
3.3.1. Estilo Lega .....	433
3.3.2. Estilos Lengola, Mbole y Yela .....	438
NOTAS .....	439
4. Area Norte .....	441
4.1. Región del Uele .....	442
4.1.1. Estilo Mangbetu .....	442
4.1.2. Estilo Zande .....	442
4.1.3. Estilo Boa .....	443
4.2. Región del Ubangui .....	443
4.2.1. Estilo Ngbaka .....	443
4.2.2. Estilo Ngbandi .....	444
NOTAS .....	445
III. <u>La nueva escultura del Zaire</u> .....	446
NOTAS .....	453
SINTESIS Y CONCLUSIONES .....	454
BIBLIOGRAFIA .....	504

**PREAMBULO  
Y  
AGRADECIMIENTOS**

#### PREAMBULO Y AGRADECIMIENTOS

Los años 1970 a 1972 trabajé como profesora de Geografía e Historia (Asistencia Técnica Gubernamental del Zaire) en Kasongo (Maniema-Kivu), en la República del Zaire.

El contacto con las gentes del país acrecentó mi interés por investigar las razones profundas de su producción artística, en especial de su escultura.

La escultura negra africana había seducido a pintores y escultores de los primeros años del siglo XX en Europa y se convirtió en fuente de inspiración para los cubistas, encabezados por PICASSO. Las formas externas hicieron surgir una plástica nueva expresada en 1907 en "Las Señoritas de Aviñón", de PICASSO.

Además de las formas externas de la escultura del Zaire, me interesaba buscar las raíces de esa escultura, el "por qué" de hacer una figura de antepasado, una figura-fetiché o una máscara. Se imponía incrustar estilos, formas y volúmenes, valores luminosos o táctiles, en la Historia, la geografía, la sociedad, el pensamiento, la religión, la magia, el vivir de las gentes del país.

Comenzó entonces mi "trabajo de campo", la recogida de tradiciones orales, de esculturas auténticas, de costumbres y ritos vinculados a ellas. Conseguí algunas, fotografié otras. Un miem-

bro de la asociación Bwami de la tribu Lega me permitió le fotografiara con su traje ritual; también obtuve una fotografía de un jefe tribal Lulua.

En sucesivos viajes a través del país he podido observar la enorme variedad de estilos escultóricos, siendo imposible estudiarlos todos. He sistematizado el análisis de los más importantes por áreas y regiones homogéneas, pormenorizando los estilos tribales.

He elegido el estilo tribal, entre otras posibilidades, por ser la tribu, en el Zaire, una organización política importante que se distingue porque sus miembros se expresan en la misma lengua, acomodan sus vidas a las mismas estructuras sociales, mágicas y religiosas, están unidos por una fuerte conciencia de grupo, llevan un nombre colectivo (1), y aceptan una autoridad común, la del jefe. La escultura está enraizada en las estructuras tribales.

Sin embargo, para analizar las esculturas del Zaire, no era suficiente recorrer el país y contactar con sus gentes, sino que también ha sido necesario completar el "trabajo de campo" con la investigación en los Museos, que conservan un valioso material.

En el Museo de Bellas Artes de Kinshasa he encontrado interesantes ejemplares de la escultura zaireña tanto de la etapa precolonial y colonial como de la que ha seguido a la independencia del país: de la nueva escultura.

Figuras exentas y máscaras de diferentes tribus he encontrado en los Museos suizos de Ginebra y Neuchâtel.

También he visitado el Museo Etnográfico y el de la Sociedad Geográfica de Lisboa, que poseen esculturas zaireñas muy interesantes.

Las obras zaireñas del Museo Etnográfico de Madrid son muy escasas (2).

El Museo más rico en estatuaria del Zaire es el Museo Real de Africa Central de Tervuren (Bélgica) en el que he podido consultar los archivos fotográficos y la biblioteca y analizar directamente todo tipo de esculturas. Quiero agradecer a Mme. Huguette VAN GELUWE, Jefe de trabajos de la Sección de Etnografía de dicho Museo, las facilidades que me dió para llevar a cabo mi investigación durante mi estancia en el Museo.

Igualmente agradezco a los directores de los Museos de Lisboa y Madrid su colaboración en mi búsqueda de material.

Agradezco especialmente su ayuda al Dr. D. Jesús HERNANDEZ PERERA, que aceptó dirigir este trabajo.

No quiero olvidar en la lista de agradecimiento a personas que hicieron posible el estudio de la escultura del Zaire, a mi marido, Alberto OYARZABAL, Licenciado en Ciencias Políticas y profundo conocedor de diversos temas sobre el Zaire, cuya ayuda

ha sido decisiva; a mis tíos, Silvio PALACIOS y Ena ZOFFOLI, funcionarios de la O.M.S., que me proporcionaron material bibliográfico editado en U.S.A.; a Maria Teresa REGUERO, Begoña INARRA e Isabel CORREIG, que me ayudaron en la búsqueda de material fotográfico de esculturas inéditas; a miembros de la Embajada del Zaire en Madrid, por sus informaciones.

Espero que este trabajo sobre "Escultura del Zaire" constituya mi primera aportación, y no la única, en idioma castellano, que prácticamente hasta el momento no ha conocido trabajos sobre este tema, en la línea de investigación creciente sobre la escultura negro-africana.



- XVI -

N O T A S

PREAMBULO Y AGRADECIMIENTOS

- (1) En este trabajo los nombres de las tribus aparecen sin el prefijo Ba-, que indica la forma plural. Se utiliza simplemente el nombre y el artículo castellano correspondiente. Asimismo se han transcrito los nombres tribales de la manera más eufónica en castellano.
- (2) Solamente hay cuatro máscaras Pende y una Yaka.

A

## I N T R O D U C C I O N

- I. GEOGRAFIA DEL ZAIRE.
- II. HISTORIA DEL ZAIRE.
- III. PENSAMIENTO Y SOCIEDAD.

Este trabajo sobre la escultura del Zaire se inicia con una breve introducción geográfica, histórica y de pensamiento y sociedad porque la producción artística de las distintas tribus que habitan este país se comprende mejor teniendo en cuenta ese contexto que les envuelve y, en ciertos aspectos, les condiciona.

Así, por ejemplo, el factor climático tropical, en el que se dan bosques con árboles de maderas apreciadas, explica la abundancia de esculturas de madera.

El conocimiento histórico nos permitirá explicar, entre otras cosas, las influencias artísticas entre los diversos estilos y las causas de una decadencia en la producción escultórica tradicional a partir del momento de la colonización.

Sin un conocimiento de las bases filosófico-sociales de cada tribu sería imposible comprender el significado de una estatuilla-fetiche o de antepasado.

De este modo, partiendo de estas premisas, el halo de misterio que, para nosotros, rodea a la escultura zaireña se desvela, en parte.

I. GEOGRAFIA DEL ZAIRE.

## I. GEOGRAFIA DEL ZAIRE.

### 1. GEOGRAFIA FISICA.

#### 1.1. SITUACION.

El Zaire está situado en el centro de Africa. Se extiende a ambos lados del Ecuador, 5° 2' latitud norte y 13° 50' latitud sur. En longitud se encuentra al este del meridiano de Greenwich entre los 12° 15' y los 31° 15'. El Zaire representa un doceavo de Africa y un cuarto de Europa con una superficie de 2.344.932 km<sup>2</sup>.

Las fronteras, que se extienden a lo largo de 9.165 kms. (casi el equivalente del cuarto del meridiano terrestre), están marcadas al Noroeste y al Norte por la República Popular del Congo (Brazzaville) y la República Centroafricana (Bangui), por más de 1.200 kms. de ríos: Congo (Zaire) (1), Ubangui y Bomu. El umbral de partición de aguas Congo-Nilo sirve de frontera con el Sudán.

Al Este, la frontera sigue el eje tectónico de los grandes lagos en 1.400 kms. de Norte a Sur. Con Uganda, el límite está marcado por el lago Hobutu (ex Alberto), el río Semliki, el monte Ruwenzori y el lago Amin (ex Eduardo). Con Rwanda por el lago Kivu y con Burundi por el río Ruzizi y el norte del lago Tanganyika. Con Tanzania por los 600 kms. del lago Tanganyika. Con Zambia por el lago Moero y el río Luapula.

Al Sur, la frontera con Zambia sigue la línea de partición de aguas Congo-Zambeze. Con Angola el límite geográfico y étnico está muy mal definido: el curso del río Kasai en 400 kms., una línea que sigue más o menos el paralelo 8°, que une el Kasai al Kwango, el curso del Kwango en 300 kms. y, por fin, el paralelo de Matadi uniendo el estuario del río Congo (Zaire). Todas estas líneas cortan en dos étnias bien caracterizadas, como los Lunda, los Chokwe y los Kongo.

Al Norte del estuario, el territorio zaireño dispone de una cuarentena de kilómetros de costa atlántica. La frontera bordea luego el enclave de Cabinda (Angola) y la cresta de la cuenca del Congo y del Kwilu Niari para acabar en Manyanga, a 150 kms. río abajo del Stanley Pool.

## 1.2. RELIEVE.

El relieve del Zaire es muy característico. La cubeta central es una inmensa depresión drenada por el río Congo y sus afluentes. Tiene una altitud media de 400 metros y su punto más bajo se sitúa en la región de los lagos Tunba y Maidombe (340 mts.). Anteriormente estuvo ocupada por un mar del que quedan vestigios en dichos lagos. Las colinas de Banziville y de Zongo con 700 mts. son los puntos más elevados.

La depresión longitudinal en el Este está constituida por una larga excavación que va desde el Zambeze hasta el Nilo. Los lagos Niasa, Tanganyika, Kivu, Amín y Mobutu ocupan el fondo de la depresión.

Amplias mesetas bordean la depresión central al Norte y separan las cuencas del río Congo (Zaire) y del Nilo. Al Sur se encuentran las que separan las del Zaire y Zambeze y la meseta de Lunda.

Al Suroeste las mesetas de Shaba (ex Katanga): Kundelenga (1.600 mts.), Hakansson (1.100 mts.), Mitumba (1.500 mts.) y Kanika, los montes Bia (1.100 mts.), los Fabara y las altas llanuras de Marungu (2.000 mts.).

La inmensa depresión longitudinal separa dos sistemas montañosos: la cordillera que se eleva progresivamente desde el Lukuga hasta el Tanganyika (2.500 mts.) y la cordillera que parte del Kigoma con una altura media de 2.300 mts.

Entre los lagos Amin y Mobutu se levanta el pico más alto del país, el Ruwenzori (5.119 mts.). El macizo del Ruwenzori, de 125 kms. de longitud y 100 de anchura está cubierto de glaciares. El límite de nieve se encuentra a 4.500 mts. La cara occidental es escarpada y casi inaccesible. En la cara sur se encuentran terrazas. El pico Margarita, en la vertiente oriental, alcanza los 5.119 mts.

Entre las cordilleras oriental y occidental se erige una cadena de volcanes, los Virunga, que interrumpen la depresión longitudinal al Norte del lago Kivu y separan las cuencas del Nilo y del Zaire. Esta cadena de volcanes está formada por el Parisimbi (4.506 mts.), el más robusto del grupo, el Mikeno (4.437 mts.), el Visoke (3.711 mts.), el Nyiragongo (3.474 mts.), el Muhavura (4.127 mts.), el Gahunga (3.474 mts.), el Sabinyo (3.647 mts.), el Nyamulagira (3.055 mts.). El cráter del Nyamulagira tiene más de dos kilómetros de diámetro. Su mayor erupción duró de 1939 a 1942. La lava cerró la bahía de Seke. En 1971 hubo una nueva erupción.

En la parte del litoral atlántico, casi en la zona costera, se encuentran los Montes de Cristal, formación antigua sin cimas importantes. El resto es una llanura, la llanura de Bangu, con el monte Uya (1.050 mts.) al Este y el pico Cambier (840 mts) al Oeste, cerca de Matadi.



### 1.3. HIDROGRAFIA.

El Zaire es un país privilegiado hidrográficamente. Mucho mejor que para los otros países africanos que llevan el nombre de un río (Senegal, Gambia (hoy Senegambia), Alto-Volta, Niger, Nigeria, Congo-Brazzaville) su nombre traduce una realidad geográfica primordial. El país corresponde casi a la totalidad de la cuenca del río Zaire, y esta cuenca es una de las más vastas del mundo. Por su longitud (4.700 kms.) el río Zaire es el sexto río del mundo. Por su área de drenaje y su caudal sólo es superado por el Amazonas. Con sus afluentes, el río Zaire ofrece 14.500 kms. de vías navegables para barcos de 150 a 350 toneladas y 2.785 kms. para barcos de más de 800 toneladas. Su caudal tiene una excepcional regularidad, variando de 23.000 a 75.000 m<sup>3</sup>, es decir, con un margen de 1 a 3, mientras que el Mississippi y el Nilo varían de 1 a 20 y de 1 a 48 respectivamente.

El río Zaire constituye una admirable vía de penetración. Parece muy probable que los bantúes primitivos que llegaban del Norte utilizaron el Sangha (afluente del Ubangui) por el actual Congo-Brazzaville, y el mismo Ubangui, para atravesar la zona de selva virgen que ocupa la casi totalidad de la cubeta central zaireña, llegando a la zona de la sabana que comienza a 150 kms. al norte de Linshasa para formar allí lo que se conoce como "el nudo bantú occidental". Más tarde la penetración de la selva por innumerables tribus bantúes se hizo, evidentemente, por vía fluvial. En la época colonial, gracias en parte a esta red fluvial, los belgas pudieron ocupar, dominar y explotar el centro de Africa.

El tramo navegable más importante del río Zaire es el que va desde Kisangani hasta Kinshasa (1.724 kms.). Pero río arriba de Kisangani y de las cataratas Stanley existen otros tres tramos en la parte del río que se llama Lualaba: el de Ubundu (ex-Ponthierville) a Kindu (310 kms.), de Kibombo a Kasongo (110 kms.) y de Kongolo a Bukama (563 kms.).

Río abajo de Kinshasa, hacia la desembocadura, el río Zaire atraviesa treinta y dos rápidos o cataratas en una distancia de 350 kms. El carácter innacesible de la cubeta por la vía del Atlántico hizo posible el aislamiento y retrasó la hora de las exploraciones.

En 1816 una expedición inglesa al mando del capitán Tuckey perdió la mitad de sus efectivos y echó por tierra los ánimos por más de 60 años para intentar de nuevo la penetración del centro de África por la vía del Atlántico. Stanley, que llegó por el Este, se dió cuenta de que, para la exploración del país era indispensable la construcción del ferrocarril que rodeara las cataratas. Pero la construcción de este ferrocarril exigía capitales y la intervención de poderosos grupos bancarios que iban a dar, por añadidura, un carácter especial al sistema colonial de Leopoldo II. Si la barrera infranqueable de los rápidos Livingstone constituyó un factor económico y político negativo, hoy debe considerarse como un factor positivo, una vez resueltos en el período colonial belga los problemas de comunicación. El enclave hidroeléctrico de Inga es el mayor del mundo y, una vez concluido totalmente el proyecto, será un elemento fundamental para la transformación económica de África.

Una vez atravesadas las cataratas Livingstone se llega a Matadi. Desde aquí el río es navegable hasta su desembocadura. A tres kilómetros de Matadi el río forma una curva denominada "Caldera del Infierno" donde la velocidad de las aguas, en época de crecidas, puede alcanzar los 18 kms. por hora.

Frente a Boma el río se extiende en una anchura de 4.600 mts. formando un estuario con multitud de islas para terminar en una desembocadura de más de diez kms. de anchura, prolongándose 17 kms. en el Océano Atlántico.

El río Zaire mantiene la regularidad de su caudal gracias a sus afluentes. A través de ellos recibe, alternativamente y según las estaciones, las aguas de los ríos, con crecidas, tanto del hemisferio norte como del hemisferio sur.

En su curso superior el río Zaire recibe, entre Bukama y Kabalo, las aguas del Sufira, que atraviesa la región minera de Shaba, y del Luapula-Luvua. El Luapula sirve de desagüe al lago Bangwelo y alimenta al lago Moero, llamándose a su salida de dicho lago y hasta su desembocadura en el Lualaba el nombre de Luvua. No hay que olvidar que desde su nacimiento hasta alcanzar la altura de Kisangani el río Zaire se llama Lualaba. Pasado Kabalo recibe, entre otros, al Lukuga, que sirve de desagüe al lago Tanganyika, y al Luama.

En su curso medio recibe al Lomami, al Aruwimi, al Itimbiri, que es navegable hasta Aketi desde su confluencia con el Zaire, al Lulonga y al Ruki. El Ubangui es uno de sus principales afluentes. Sus dos

ramas, el Mbomu y el Uele, nacen en las mesetas de separación del Zaire y del Nilo. El principal afluente es el Kasai (2.000 kms.) que viene de la meseta de Angola y tras hacer de frontera en 400 kms. se dirige hacia el Norte; sus afluentes son el Lulua, el Sankuru, el Fimi-Lukenie, el Kwango y el Kwilu.

En el curso inferior, el Zaire recibe al Inkisi, que es el más importante, y otros que vienen de los Montes de Cristal.

#### 1.4. LAGOS.

Los lagos del Zaire son de dos clases:

a) tectónicos, de forma alargada y de perfil abrupto: Amin, Mobutu, Kivu y Tanganyika, y

b) residuales o de valle, formados como restos de un antiguo mar interior: Moero, Bangwelo, Tumba y Maidombe (ex Leopoldo II).

El lago Mobutu (ex Alberto) tiene una longitud de 145 kms. y 5.000 kms<sup>2</sup> de superficie. Recibe las aguas del lago Amin y del Victoria y desagua en el Nilo Blanco. En ciertos lugares es muy rico en pesca.

El lago Amin (ex Eduardo) se formó por división de otro lago después de una erupción volcánica. Se encuentra en el Parque Rwindi (ex Alberto) y tiene una superficie de 2.500 kms<sup>2</sup>, siendo muy rico en pesca.

El lago Kivu (2.600 kms<sup>2</sup>) es el más elevado de Africa Central (1.460 mts.). Vierte sus aguas en el Tanganyika por el río Ruzizi. Es profundo y pobre en pesca debido a las emanaciones de gas metano que provienen de su fondo.

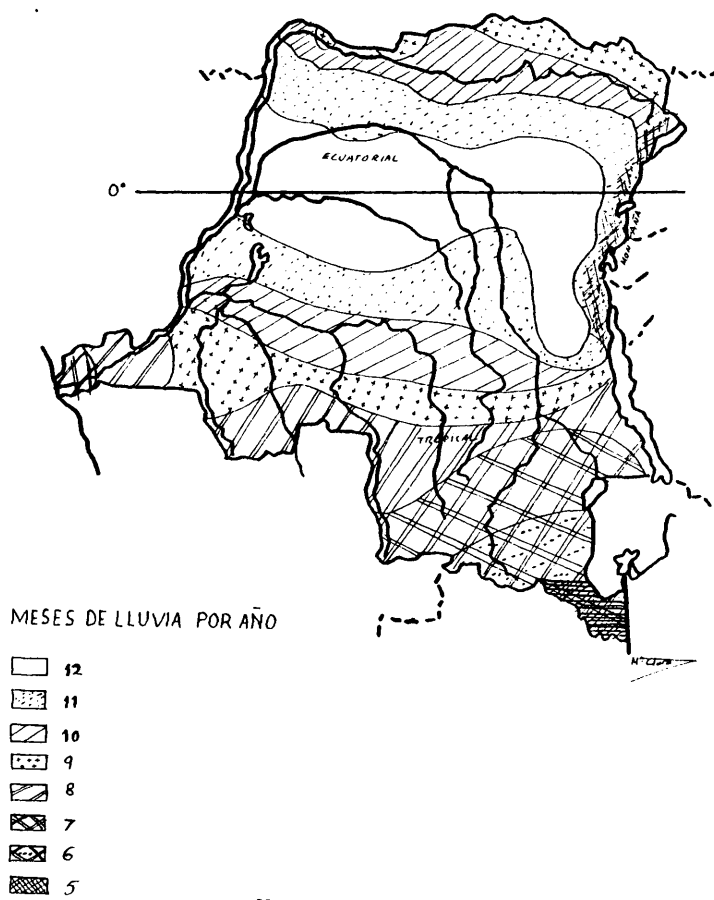
El Tanganyika se encuentra a 771 mts. Tiene 640 kms. de longitud por 50 de ancho, ocupando una superficie de 32.000 kms<sup>2</sup>. Es el lago más profundo del mundo después del Baikal, con sus 1.522 mts., ya que en algunos lugares alcanza los 1.455 mts. de profundidad. Es rico en pesca y desagua en el río Lualaba a través del río Lukuga. La frontera entre Tanzania y el Zaire pasa por el medio del lago. Es un lago de aguas alcalinas con una elevada proporción de sales de magnesio.

El lago Moero se encuentra en la frontera con Zambia y tiene 5.200 kms<sup>2</sup>.

El lago Tumba (500 kms<sup>2</sup>) desemboca en el río Zaire.

El lago Moidombe (ex Leopoldo II) tiene una superficie de 2.300 kms<sup>2</sup> y es un lago residual que vierte sus aguas en el río Kasai a través del Fimi. Los tres últimos lagos, Moero, Tumba y Moidombe, sólo tienen dos o tres metros de profundidad.

12 bis



#### 1.5. CLIMA.

Situado a caballo sobre el Ecuador, entre los paralelos 5° Norte y 13° Sur, el Zaire está comprendido en la zona de los climas cálidos tropicales, con una media anual de 25°-18°C de temperatura. El país está sometido a los vientos alisios N-E en el hemisferio Norte y S-E en el hemisferio Sur. En Shaba los vientos son, en su mayor parte, alisios del Océano Indico, y de diciembre a febrero soplan vientos regulares del Norte. En la zona montañosa del Este los vientos son muy irregulares. En la región costera dominan los vientos del Oeste y del S-O.

Las precipitaciones se reparten con gran uniformidad y la media anual del país es de 1'6 mts., habiendo alternancia de estaciones secas y húmedas. La estación seca del Norte del Ecuador corresponde a la estación de lluvias del Sur.

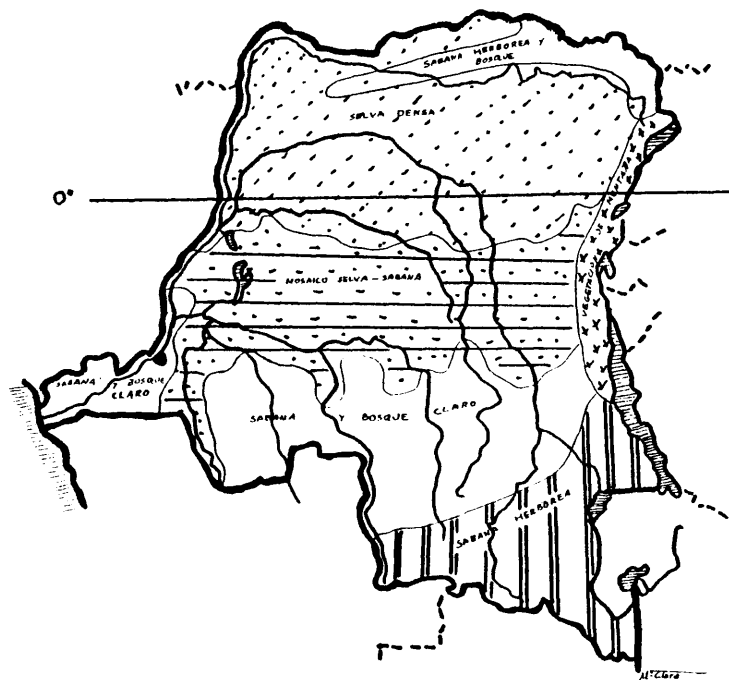
Se distinguen cuatro zonas climáticas:

- una zona de clima ecuatorial, que se extiende a ambos lados del Ecuador (3° ó 4°) con abundante humedad, con lluvias repartidas por igual a lo largo de todos los meses del año. Las temperaturas son uniformes, con una media de 25°.

- dos zonas de clima tropical, con una estación de lluvias y otra seca, bien diferenciadas, invertidas en ambos hemisferios. Las temperaturas varían de la cubeta hasta la costa atlántica. En las regiones de meseta las temperaturas son más suaves.

- una zona de clima de montaña, al Este del país, caracterizada por un descenso acusado de las temperaturas. Las lluvias están en función de las estaciones del clima tropical.

134



Mapa 2.- Vegetación.



#### 1.6. LA FLORA, LA VEGETACION.

Condicionado principalmente por el clima y el relieve, el manto vegetal del suelo zaireño se reparte, en su conjunto en selva, sabana arbórea y sabana de altas hierbas.

##### 1.6.1. LA SELVA.

La zona de selva, bosque tropical exuberante, cubre cerca del 48% de la superficie total del Zaire. La influencia de la selva es decisiva en la vida humana y en sus manifestaciones. Ocupa la totalidad de la cubeta central zaireña y desborda ligeramente al Este, de forma que el pasillo de sabana a lo largo de los lagos tectónicos es muy estrecho. Sin embargo, ha servido de paso, de Norte a Sur, a los bantúes primitivos que han formado en la región más abierta del Maniema y del Norte de Shaba el "núcleo bantú oriental". Desde el punto de vista histórico la selva tiene un valor negativo.

Estos bosques pertenecen a la gran mancha forestal guineana que ocupa la mayor parte del Camerún, Gabón y se extiende a la parte central del Zaire. El bosque ecuatorial ocupa aproximadamente del 4° N. al 4° S. mientras que en el Este le limitan las grandes mesetas y por el Oeste penetra en el Congo-Brazzaville.

El bosque de la selva ecuatorial ofrece una gran variedad de especies, es muy heterogéneo, y los árboles pertenecen a las familias más diversas, siendo algunas de ellas muy apreciadas por su madera,

sus frutos o su savia. Entre las más útiles se encuentran el Kambala (madera durísima), el Wenge (madera negra), el Limba, numerosas variedades de caoba, ébano y palisandro. Todas estas maderas son utilizadas en escultura y, junto con otras, en ebanistería y carpintería. Otras son apreciadas por su esencia. La palmera, el árbol del azafrán y el de la cola por sus frutos. El hevea y el copal por su savia.

La vegetación del bosque ecuatorial es muy frondosa y continua, debido a la atmósfera cálida y a las continuas lluvias, lo que origina bóvedas verdes donde no penetran los rayos del sol. El suelo húmedo y esponjoso desaparece bajo una vegetación vigorosa. Por todas partes musgos, hongos, plantas parásitas y trepadoras suben hasta la cima de los árboles en busca del aire y del sol.

El bosque ecuatorial goza de una vitalidad extraordinaria. No conoce período de reposo y tiende a invadir todos los terrenos propicios. Si se limpia una superficie, en pocos meses el terreno estará cubierto por arbustos apretados que pronto se convertirán en árboles.

En los terrenos bajos aparece inundado y pantanoso, mientras que en los suelos arenosos y elevados pierde su exuberancia.

Al Oeste, el bosque de Mayombe es la prolongación natural de la selva de Gabón y ocupa las 4/5 partes del suelo. Presenta muchas analogías con la selva ecuatorial propiamente dicha: el mismo aspecto denso y casi la misma composición de la flora (el kambala, el limba, la caoba y las lianas). Pro-

duce caucho en abundancia. El limba, que sirve para fabricar muebles, y la teca, madera que no se pudre, se utiliza en la construcción de embarcaciones. Otras especies como el okume, el iriko y el limbala son utilizados para diversos usos.

Los bosques de galería se extienden a lo largo de los ríos, donde encuentran la humedad necesaria.

Los bosques y la vegetación de las zonas montañosas se diferencian del bosque ecuatorial por su aspecto y, sobre todo, por la composición de su flora. Predominan los matices de bambú y de árboles resinosos con formaciones subtropicales. A mayor altura se encuentra vegetación subalpina, helechos, líquenes y musgos.

#### 1.6.2. LA SABANA.

La sabana más o menos arbórea ocupa el contorno de la cubeta central, con muchas variaciones locales relacionadas con los ríos, donde se encuentran los bosques de galería, la naturaleza geológica del suelo y la altura.

La sabana constituye la zona histórica por excelencia del Zaire. Excentuando el reino de los Luba y el de los Mangbetu, que se desarrollaron justo en el límite de la selva densa y la sabana, todos los demás pueblos como los Lango, los Luba y los Lunda son pueblos de sabana.

La sabana es característica de las regiones tropicales que tienen una estación seca muy acusada. Puede ser arbórea o únicamente de altas hierbas.

Las sabanas arbóreas bordean al bosque tropical. Los árboles y los arbustos se mezclan con las plantas herbáceas. En la sabana arbórea existe el kambala y son abundantes las palmeras, las acacias y los árboles de esencias. En realidad es como una zona de transición entre el bosque ecuatorial y la sabana de altas hierbas. A medida que se aleja del bosque ecuatorial la sabana arbórea va siendo sustituida por la de altas hierbas.

La sabana de altas hierbas se extiende por las regiones menos fértiles del país. El fondo de la vegetación está constituido por plantas herbáceas que crecen en matas aisladas, dejando suelo desnudo entre ellas. Entre los árboles que se encuentran en este tipo de sabana están la mimosa, el baobab y, sobre todo, la acacia.

En los pantanos, charcas, y al borde de algunos lagos se encuentra una gran variedad de plantas acuáticas, entre las que destaca el papiro. En el lago Tanganyika es abundante el plancton. El jacinto de agua ha invadido muchos ríos, constituyendo una amenaza para la navegación fluvial.

### 1.7. LA FAUNA.

Los animales se adaptan a las condiciones climáticas, a la vegetación y al terreno. Hay especies que sólo se encuentran en los bosques y otras que sólo viven en las montañas o en las sabanas. Algunas especies se adaptan a todos los medios.

Las regiones donde más abundan los animales son los Parques Nacionales y sus alrededores, así como el Uele, el Maniema, Kasai, Shaba, Kwango, Maidombe y las regiones de Sanda y Sangololo.

Para proteger a los animales el Zaire posee reservas o Parques Nacionales donde la caza está prohibida o limitada. La caza del elefante y del okapi está severamente limitada. Otros animales protegidos son el rinoceronte, el hipopótamo, cierto tipo de antílopes, variedades de monos y de pájaros.

Los Parques de Rwindi (ex Alberto), en la región del Kivu, Garamba, en Ituri, y Upemba, en Shaba, cubren una superficie de 300.000 kms<sup>2</sup>.

Entre la fauna del bosque cabe destacar los carnívoros (leopardo, hiena, etc.), herbívoros (okapi, elefante, búfalo rojo y antílopes), gran variedad de monos (chimpancés, aulladores, y los grandes gorilas del Kivu y del Ituri), serpientes, iguanas, lagartos, camaleones, etc.

Los hipopótamos y cocodrilos se encuentran en los ríos, pantanos y lagos, excepto en el lago Kivu.

Loros, cotorras y gran variedad de pájaros viven en la selva, pero quizá el ser vivo más omnipresente es el insecto: moscas, mosquitos (la mosca tse-tse, el anopheles) y sobre todo las termitas, las hormigas rojas, las negras, los escorpiones, el kimputo, las garrapatas, niguas, cucarachas, etc. Sobre el paisaje se elevan las distintas variedades de termiteros, en forma de pináculo o seta, testigos de la gran actividad y de la presencia de las termitas en torno a un tronco, un cadáver de animal, o sobresaliendo del suelo. Los naturales del país saben muy bien el momento de salida de las larvas, que suponen un complemento muy apetitoso de la alimentación.

La fauna de la sabana es aún más variada y en ella se encuentran los grandes carnívoros. El león en el N.O. del Kivu y Shaba. La hiena en los límites del Parque Rwindi y el leopardo en todo el país, así como el gato y perro salvajes, el lince y la gineta. En la sabana los herbívoros viven en rebaños. La jirafa y el rinoceronte en el N.O. del Uele, la cebra en Shaba, el gran búfalo negro, el elefante, y abundante variedad de antílopes. En el grupo de los reptiles hay víboras, pitones, culebras, y también lagartos y camaleones.

Entre los pájaros hay gran variedad de especies, desde las aves rapaces (águila, gavilán, buitre, etc.) hasta las codornices, gallinas de guinea, perdices, palomas verdes, tórtolas, abutardas, etc. Los buhos, lechuzas, chotacabras, murciélagos y vampiros proliferan igualmente.

El águila pescadora, el marabú, el pelicano, el martín pescador y abundantes tipos de grullas y garzas viven al lado de los ríos, lagos y charcas.

Los lagos y ríos son muy ricos en peces, salvo el lago Kivu. Las especies más importantes son los silúridos, el tilapia, el pez eléctrico, el "capitán", la anguila, el pez tigre, cuyo peso supera los veinte kilos. En las grutas de Mbanza-Ngungu (ex Thysville), en el Bajo Zaire, hay peces ciegos, y en el estuario del río Zaire existen peces anfibios. En el Tanganyika hay moluscos, medusas y mariscos. Un 75% de las especies encontradas en este lago son únicas y algunos peces son de facies marinas.

La fauna marina es la de toda la costa de Africa occidental: delfines, tiburones, peces sierra, tortugas, etc. El lamantín, mamífero acuático, se localiza particularmente en la desembocadura del río Zaire.

Los Parques Nacionales fueron creados para proteger la fauna y la flora y para atraer al turismo. El Parque Nacional Rwindi tiene una superficie de más de 80.000 kms<sup>2</sup>, y se extiende desde el extremo Norte del lago Kivu hasta el macizo del Ruwenzori. Leones, elefantes, antílopes, hienas, búfalos, monos, hipopótamos y otras especies viven aquí en plena libertad. El gorila y el rinoceronte, amenazados de extinción, se multiplican en esta reserva.

El Parque Nacional de Garamba está situado más al Norte, en el límite con el Sudán, y cubre una extensión de unos 50.000 kms<sup>2</sup>. Este Parque es una re-

serva integral. La Sociedad de Minas de Oro de Kilo-Moto ha conservado sobre él su derecho y el Servicio de domesticación de elefantes de Gangalana-Bodio está autorizado a capturar elefantes en dicha reserva. No es muy rica la fauna de este Parque, aunque conserva especies raras, como el rinoceronte blanco, la jirafa, el antilope enjaezado y el alce, que es muy raro en el Zaire.

El Parque Nacional de Upemba está situado en el interior de Shaba con una extensión de más de 100.000 kms<sup>2</sup>. Sus antilopes son muy variados y su flora es la más variada del país.



## 2. GEOGRAFIA ECONOMICA.

### 2.1. LA AGRICULTURA.

El suelo del Zaire es generalmente pobre y es frecuente la formación de lateritas. Allí donde no está protegido por una vegetación suficiente es fácilmente destruido por las lluvias y el calor. Sin embargo hay tierras fértiles: las tierras volcánicas del Kivu, las de aluvión a lo largo de los ríos y en las depresiones de la cubeta, los suelos jóvenes de Mayombe, del Bajo Zaire y del Zaire Oriental, las zonas periféricas de las antiguas mesetas degradadas del Uele y del Zaire meridional.

Los suelos pobres son bastante numerosos. Las llanuras arenosas del Kwango, las viejas penillanuras de laterita del Uele y del Zaire meridional, así como las tierras degradadas por la erosión y por las técnicas defectuosas de cultivo.

Esta diversidad de suelos lleva consigo una gran diversidad de cultivos de subsistencia e industriales. Salvo en las plantaciones, la agricultura es extensiva. Se practica el cultivo itinerante sobre terrenos que han sido previamente quemados. Los terrenos escogidos para el cultivo se preparan con la tala del bosque y el corte de hierbas para luego proceder a la quema. Las cenizas penetran en la tierra y la fertilizan. Al cabo de unos pocos años cuando el suelo se ha agotado, habrá que preparar nuevas tierras.

Hay algunos productos alimenticios espontáneos como las bayas y frutos, hongos, etc.

2.1.1. CULTIVOS DE SUBSISTENCIA.

- la MANDIOCA. Existen dos especies. Una de ellas es la mandioca **amarga**, que se puede recoger de dos años y medio a cuatro años después de su plantación. Contiene un producto venenoso que se elimina fermentando la raíz. La otra es la mandioca dulce, variedad más rara, que puede consumirse fresca. El cultivo de la mandioca exige pocos cuidados, pero agota el suelo. Su rendimiento es elevado y resiste bien la sequía. Es el alimento de base de las poblaciones forestales y de las del oeste del país.

- el ARROZ. Se cultiva el arroz de montaña que no exige riego. El descascarillado practicado por los propios agricultores origina un fuerte porcentaje de desperdicios. Para evitar semejante pérdida se han instalado plantas de descascarillado. Las zonas productoras más importantes se sitúan a lo largo de los principales ríos.

- el MAIZ. Se consume como pasta o asando la mazoeca bajo la ceniza. También se utiliza para la fabricación casera de cerveza.

- el SORGO. Cereal que constituye la base de la alimentación en algunas regiones, junto con el arroz: en toda la zona del Este del país. También se utiliza para la fabricación casera de cerveza y de bebidas fermentadas.

- la SOJA. Su cultivo se desarrolla en muchas regiones, en particular en la región oriental.

- el PLATANO. Es considerado como la segunda planta alimenticia del país. Dentro de la gran variedad existente pueden consumirse directamente o bien asados o reducidos a harina. También se utilizan para la fabricación casera de cerveza.

- FRUTOS. Solamente los frutos procedentes de los cultivos situados cerca de la costa y capaces de soportar el largo trayecto y las variaciones de la temperatura pueden ser exportados. Son sobre todo los agrios y los plátanos. Los demás frutos tropicales se consumen en el propio lugar de cultivo: piñas, mangos, papayas, aguacates, etc.

- HORTALIZAS. Casi todas las legumbres y verduras europeas han sido aclimatadas en el Zaire: patatas, guisantes, judías, zanahorias, lechugas, tomates, coles, etc. Las empresas mineras e industriales introdujeron las verduras en las plantaciones junto con los cultivos tradicionales del país, para poder abastecer las necesidades de alimentación de sus trabajadores. Hay también cultivos de hortalizas -el cinturón verde- en los alrededores de las grandes ciudades.

#### 2.1.2. CULTIVOS INDUSTRIALES Y DE PLANTACION.

- el CAFE. Este cultivo, que exige intenso trabajo y sólo da fruto tres años después de su plantación, puede realizarse en todo el país. Existen dos variedades: robusta, cultivada principalmente en el Maniema, Kibali-Ituri, Uele, Ubangui y cubeta central, y arábica, que es objeto de plantaciones en el Kivu y en el Kibali-Ituri, en altitudes de mil a dos mil metros.

- CACAO. Originario del Amazonas, las primeras plantaciones en el Zaire datan de 1.900. Es un cultivo delicado que exige un suelo fértil y temperatura de 25° a 28° y lluvias durante 8 ó 9 meses, con altitudes de 300 a 450 mts. Este cultivo no da su primer fruto hasta diez años después de ser plantado. Se cultiva en Mayombe, Bumba, Lisala y cubeta central.

- el TE. Originario de Asia Central su mejor rendimiento se obtiene en las regiones montañosas de lluvias abundantes y regulares. Se cultiva en el Kivu y en el Ituri.

- PALMERA DE ACEITE. Siendo originario de la costa de Guinea, exige un clima cálido, precipitaciones abundantes y regulares, y la primera producción tiene lugar de 5 a 6 años después de su plantación. Una palmera adulta da de 7 a 8 racimos por año. De ellos se extrae el aceite de palma (pulpa) y el aceite de palmiste (almendra). La selección de los árboles permite obtener un porcentaje de aceite elevado de palmiste. Se distinguen los palmerales naturales, los acondicionados y las plantaciones propiamente dichas. Se cultiva, sobre todo, en Iwilu, Cubeta, Tshe-

la y en el centro de Yangambi. Como dato curioso se puede señalar que en numerosas ocasiones se abaten las palmeras para extraer su savia, que constituye el codiciado y dulzón "vino de palma".

- la CANA DE AZUCAR. Es originaria de Java y madura a los 12 ó 15 meses después de ser plantada. Las plantaciones más importantes se sitúan en Iwila y Fivu.

- el ALGODON. Sembrado en la estación de lluvias, se recoge en la estación seca. No soporta la altura. Es uno de los cultivos más importantes del Zaire, practicado por casi unos 800.000 plantadores. Se cultiva en régimen de rotación de cultivos, con cultivos de subsistencia. Los cultivadores venden su cosecha a las fábricas desgranadoras que tratan el algodón y se encargan de su exportación. Se cultiva en el Uele, Ubangui, Sankuru, Lomami, Maniema y Oeste de Shaba.

- las PLANTAS DE FIBRA. Entre estas plantas, aunque la mayor parte no llegan a explotarse a nivel industrial, se encuentra el yute, el kapok, la rafia, el sisal y la punga, arbusto espontáneo del Bajo Zaire.

- el TABACO. Planta recientemente adaptada al suelo y clima de muchas regiones del Zaire y, en particular, en el Kivu y Shaba.

- las MADERAS. La madera es uno de las mayores fuentes de riqueza del Zaire, puesto que el bosque cubre casi un 50% de su territorio. Pero no se explota más que una mínima parte (2%), pues las dificultades de explotación son muy grandes: gran dispersión

de las especies, medios de transporte insuficientes, etc. Existen maderas de carpintería, ebanistería y construcción y su variedad es muy grande.

- PRODUCTOS FORESTALES. Entre los principales productos forestales obtenidos en el Zaire, se encuentran:

+ el HEVEA. De él se extrae el caucho, aunque este producto también se extrae de numerosas lianas del bosque. Durante las dos guerras mundiales se recogió el caucho salvaje. Las mejores plantaciones se encuentran en las regiones cercanas al Ecuador: Alto Zaire, Uele, Kisangani, Maidombe, Mayombe y Sanguru.

+ el COPAL. Resina procedente de la exudación de grandes árboles que se presenta en dos formas: verde o fresco, poco interesante para la industria, y duro o fósil, amarillo claro, utilizado para la fabricación de lacas y esmaltes. Se encuentra en las orillas de los ríos Lulonga, Aruwimi, Ubangui y del lago Maidombe.

+ el PELITRE. Cultivo introducido en 1930 en el Kivu, utilizado para la preparación de insecticidas.

+ el QUINO. Su corteza contiene la quina de la que extrae la quinina, remedio preventivo y curativo de la malaria o paludismo. Las principales plantaciones se encuentran en el Kivu y en el Ituri.

## 2.2. LA GANADERIA.

Aparte de la caza y pesca de subsistencia, que tienen una gran importancia en la dieta alimentaria de la mayor parte de la población, se han dado algunos intentos de establecimiento de cría de ganado.

En todos los poblados pueden encontrarse unas cuantas cabezas de ganado ovino o caprino para el consumo familiar. El ganado bovino no ha tenido tanta importancia, a pesar de los esfuerzos realizados desde el período colonial. En 1963 el Zaire contaba con una cabaña bovina de cerca de un millón de cabezas, quedando reducida al cabo de un año, como consecuencia de la guerra civil, a unas 350.000. Por otra parte las enfermedades provocadas por el clima y los insectos dificultan en gran medida el restablecimiento y progreso de la cabaña. Unicamente existen algunas granjas en las regiones del Bajo Zaire, Kasai, Shaba y Kivu.

En las montañas del Kivu, fronterizas con Rwanda, se da la cría de ganado vacuno a nivel tradicional, que tiene más una función social que económica, ya que el ganado sirve para el pago de la dote del matrimonio y como señal visible de su estabilidad.

Como productos de la ganadería y de la caza sólo tiene alguna importancia la producción de marfil y algo menos la de cuero y pieles.

La pesca industrial tiene muy poca importancia, a pesar de los esfuerzos realizados por repoblar estanques naturales y artificiales. La pesca marítima es de escasa entidad.

## 2.3. LA INDUSTRIA.

### 2.3.1. FUENTES DE ENERGIA.

Como el resto de los países del Africa Central, el Zaire es pobre en recursos carboníferos. Existen dos yacimientos (Luena y Lukuga) pero el CARBON es de baja calidad.

A pesar de las prospecciones realizadas en la región costera y en la cubeta aún no se han localizado yacimientos importantes de PETROLEO. En las profundas aguas del lago Kivu están disueltas grandes cantidades de gas metano, que aún no se han explotado.

El potencial HIDROELECTRICO del Zaire es considerable: 13% de las existencias mundiales y 50% de las de Africa. La mayor parte de las centrales están situadas en las regiones mineras de Shaba y Kasai y las demás se encuentran a proximidad de las grandes ciudades del país. Recientemente la central de Inga, en la región de Kinshasa, es el proyecto más ambicioso y de mayor futuro para el país en la producción de energía eléctrica.

A pesar de que el Zaire cuenta con grandes reservas de URANIO no existen proyectos en la actualidad para la construcción de centrales nucleares.



### 2.3.2. MINERIA.

Las principales reservas mineras se encuentran en Shaba, Kisangani, Kivu y Kasai. Los productos más importantes son el cobre, la casiterita, el oro y los diamantes.

El COBRE de Shaba (shaba significa cobre en kiswahili), que ya era conocido y explotado en el siglo XVI, fué objeto de explotación industrial a partir de comienzos del siglo XX. Se presenta bajo dos formas: calcopirita amarilla, con un contenido de 30% en Cu, y la malaquita verde, con un 7% de Cu. El mineral de cobre contiene otros metales que también son explotados: cobalto, plata, platino y germanio. Las minas son a cielo abierto en su mayoría.

Los yacimientos de ESTAÑO (casiterita) se encuentran en dos zonas: al Norte de Shaba y en el Kivu-Maniema. El mineral es muy puro y está clasificado como de primera calidad.

El ORO se encuentra en las arenas de los ríos y en filones. Los yacimientos más antiguos y más ricos son los de Kilo-Moto, en el Norte del país, mientras que los yacimientos del Maniema y del Kivu son más dispersos.

Los yacimientos de DIAMANTES más importantes se encuentran en la región del Kasai: Tshikapa y Mbuji-Mayi, aunque también se encuentran en el N.E., en el Ituri. El Zaire abastece el 50% del mercado mundial, ocupando el primer lugar para los diamantes industriales y el segundo para los de joyería.

Aparte de estos recursos mineros también se encuentran en el Zaire yacimientos de MANGANESO, ZINC, WOLFRAMIO y TANTALO.

### 2.3.3. INDUSTRIA DE BASE.

Entendemos aquí por industria de base aquella que sólo realiza la primera transformación. Esta industria fué concebida con vistas a la exportación de las materias primas. Existen algunas industrias que transforman las materias primas vegetales y minerales.

Existen en el Zaire fábricas para el desgranado del algodón, para el limpiado de fibras, para la primera transformación del caucho, del aceite de palma, de explotación forestal, etc. Todas estas industrias están localizadas cerca de los lugares de producción de las respectivas materias primas.

En materia de industria de base para la minería, existen fábricas para tratar los minerales y concentrar el metal. Están localizadas en las zonas mineras. Una vez realizada esta primera transformación, sin la cual los costes del transporte serían prohibitivos, el producto obtenido es exportado al extranjero, en particular a Bélgica, para su ulterior transformación.

#### 2.3.4. INDUSTRIA DE TRANSFORMACION.

Las primeras inversiones en este sector datan de 1911, pero no fué hasta 1925 cuando el movimiento de industrialización se desarrolló. Frenado por la crisis mundial de 1929, se amplió particularmente durante la segunda guerra mundial. Al estar el Congo cortado en sus contactos comerciales con sus proveedores extranjeros fué necesario crear industrias nuevas para cubrir las necesidades de la colonia. Desde entonces no ha cesado su expansión, que sólo se vió frenada por los acontecimientos que siguieron a la independencia y, más en particular, por la crisis económica mundial a partir de 1973.

Dos factores contribuyeron al desarrollo de la industria de transformación:

- la autonomía financiera del Estado del Congo en relación con Bélgica. La colonia debía asegurar por sí misma el equilibrio de su presupuesto. El desarrollo de su industria contribuiría a ello.

- la estructura económica e industrial de Bélgica, país esencialmente exportador de productos siderúrgicos y de bienes de equipo. Las industrias de transformación del Congo no representaban una competencia para la metrópoli.

En 1960, en el momento de la independencia, el Congo estaba a la cabeza de los países africanos (con la excepción del África del Sur) en cuanto a industria de transformación, tanto por el nivel de su producción como por la variedad de sus productos.

Entre las diversas ramas de la industria de transformación merecen especial atención las siguientes:

- Industrias ALIMENTICIAS: aceite, margarina, galletas, leche, caramelos, secado de pescado, hielo, cerveceras, bebidas refrescantes, etc.

- Industrias TEXTILES: utilizando las fibras vegetales producidas en el país. La que utiliza el algodón nacional como materia prima es la más importante puesto que realiza la totalidad del proceso de transformación en el propio país, desde la siembra y recogida, pasando por el desgranado de la fibra hasta la confección. También existen industrias que utilizan las demás fibras vegetales (yute, sisal, punga, kapok y rafia) para la producción de sacos, cordeles, esteras, etc.

Teniendo en cuenta la escasa entidad de la cabaña ovina la industria textil de fibras animales es prácticamente inexistente. Tampoco tiene gran entidad la industria de fibras artificiales o sintéticas.

- Industria TABAQUERA, con una producción bastante escasa, de la MADERA, dedicada preferentemente a la exportación, y del CALZADO, en la que el Zaire es el mayor productor de Africa negra.

- Industrias para la CONSTRUCCION: varias fábricas de cemento casi abastecen las necesidades nacionales. Existen también industrias de fabricación de placas y tuberías de fibrocemento, tejerías y fábricas de ladrillos, de cerámica, etc.

- Industria QUIMICA: está orientada principalmente a la fabricación de productos indispensables para la minería y demás industrias del país: ácido

sulfúrico, clorato de sodio, glicerina, oxígeno, acetileno, explosivos, ácido carbónico, esmaltes y colorantes. La industria química abastece igualmente el consumo de derivados de la quinina, objetos de plástico, cerillas, jabón, velas y perfumes.

- Industrias MECANICAS y METALURGICAS: en ausencia de una industria básica siderúrgica la industria mecánica depende de la importación de productos siderúrgicos. Existen industrias de construcción naval, laminaciones, cuchillería, esmaltería, artículos de cocina y mobiliario, montaje de automóviles, camiones, bicicletas, etc. A pesar de sus recientes progresos la industria mecánica está aún lejos de satisfacer las necesidades locales.

#### 2.4. TRANSPORTES Y COMUNICACIONES.

Como en todos los países en desarrollo, la red viaria del Zaire está muy poco desarrollada. Con la colonización, ya desde fines del siglo XIX, se trazaron carreteras y se construyeron ferrocarriles en función de la explotación de materias y de su posterior exportación a la metrópoli. Se aprovecharon los tramos navegables de los ríos, utilizando el ferrocarril en los no navegables. Surge así una red natural de vías navegables y tramos de ferrocarril. Los transbordos obligados del sistema hacen que el costo del transporte sea elevado. La lentitud es la característica principal debido, en parte, a los obstáculos naturales.

También hay líneas férreas que comunican directamente la región de Shaba con el mar: Lubumbashi-Lobito (en Angola), Lubumbashi-Dar-es-Salaam (en Tanzania), Lubumbashi-Beira (en Mozambique) o incluso la línea que partiendo desde Kindu o desde Port-Francqui, pasando por Lubumbashi, Ndola (en Zambia), Lusaka, Bulawayo (en Zimbabwe) llega a la costa en Canfumo (ex Lourenço Marques, en Mozambique), o bien en Durban, Port-Elizabeth o ElCabo (en Africa del Sur). El tráfico de la línea Kinshasa-Matadi es considerable.

Los transportes aéreos cuentan con líneas regulares tanto interiores como exteriores. El transporte aéreo interior es de gran importancia debido a las grandes distancias existentes en el país y a ser, entre determinados puntos, el único medio de comunicación. Desde 1961, la Compañía "Air Zaire", que sustituyó a la belga "Sabena", que inició sus operaciones en el Zaire en 1923, es la compañía nacional que controla y explota la red aérea.

La red postal está establecida entre todas las grandes ciudades y centros más importantes del país. El servicio telefónico funciona dentro de las grandes ciudades y la conexión inter-urbana se realiza mediante cable-radio, al igual que la red telegráfica. Gran importancia para la comunicación de noticias tiene la radiodifusión, que gracias a la existencia de los receptores de radio mediante transistores, llega hasta los últimos rincones del país. La televisión sólo transmite para la ciudad de Kinshasa y sus alrededores.

## 2.5. EL COMERCIO.

### 2.5.1. EL COMERCIO INTERIOR.

En las zonas rurales del interior del país los intercambios se realizan mediante el sistema tradicional del trueque, utilizándose en menor medida el dinero legal. Según sea la importancia del mercado aparece la figura del comerciante permanente que, la mayor parte de las veces, encuentra graves dificultades de abastecimiento debido a las malas comunicaciones. En las grandes ciudades y centros importantes existe una red suficiente de establecimientos comerciales. Existe una pequeña red de comerciantes mayoristas extendidos a nivel regional y gran proliferación de pequeños comerciantes al por menor.

Por otra parte, las sociedades mineras y agrícolas, para asegurar el abastecimiento de sus trabajadores, establecieron sus propias redes de abastecimiento y distribución, llegando incluso a realizar parcialmente el pago de salarios en especie.

### 2.5.2. EL COMERCIO EXTERIOR.

El comercio exterior es un elemento esencial para la economía del Zaire. La mayor parte de los intercambios se realizan con Bélgica, principal cliente y proveedor del Zaire. Le siguen Estados Unidos, Italia, Francia, Gran Bretaña, Alemania Occidental y la República Sudafricana.

Las principales exportaciones consisten en cobre (bruto y refinado), cobalto, diamantes, café, casiterita y aceite de palma. La balanza comercial sufre grandes oscilaciones, que dependen de las fluctuaciones de los precios de las materias primas que exporta. En los últimos años la factura del petróleo ha debilitado grandemente su capacidad importadora.

## 2.6. LA DEMOGRAFIA.

Para una extensión de 2.345.409 kms<sup>2</sup> el Zaire cuenta con una población de unos 25 millones de habitantes, lo que supone una densidad de unos 10 u 11 habitantes por km<sup>2</sup>. Las regiones meridionales, dominio de la sabana, junto con Kinshasa, la capital, son las más densamente pobladas, mientras que el resto del país suele tener una población que se agrupa a lo largo de los ríos, permaneciendo la selva prácticamente deshabitada.

El índice de natalidad oscila alrededor del 43 por mil, mientras que el de mortalidad se sitúa sobre el 20 por mil, lo que supone un crecimiento natural de algo más de un 20 por mil.

La estructura de la población nos muestra un reparto clásico de "país joven". El 52% tiene menos de 20 años, el 43% se sitúa entre los 20 y los 59 años, quedando el 5% para los mayores de 60 años.



El reparto de la población por sectores de actividad no se conoce bien, pero sin duda alguna el sector primario es el que ocupa a la mayor parte de la población, viniendo en segundo lugar, aunque a una distancia considerable, el terciario, y quedando en un tercer puesto, muy reducido, el sector secundario.

La población rural -localidades de menos de 2.000 habitantes- supera el 65%. Un 15% habita en localidades mayores, aunque por su actividad podría situarse a caballo entre la población rural y la urbana. El 20% habita en las grandes ciudades de las que Kinshasa, la capital, sobresale con un 10% del total de la población del país.

Al iniciarse el período colonial el crecimiento natural de la población era muy inferior al actual, debido principalmente al equilibrio entre una fuerte natalidad y una muy alta mortalidad (enfermedades, falta de higiene, sanidad, guerras tribales, etc.). Este equilibrio se rompió con la colonización, en algunos momentos con el descenso de la natalidad debido a las enfermedades venéreas, desplazamientos de la mano de obra para la construcción de carreteras y ferrocarriles, etc. En ocasiones incluso, por estas mismas causas, se incrementó la mortalidad. Sin embargo, a largo plazo, el movimiento se orientó en el sentido de alta natalidad unida a una baja de la mortalidad (asistencia médica, higiene, etc.).

Por otra parte se inician las corrientes de desplazamiento de la población. Nace el fenómeno urbano. Los nuevos centros urbanos se sitúan en los lugares donde se inicia la explotación minera, la plantación, es decir, allí donde se encuentran las riquezas naturales o las nuevas líneas de comunicación.

A partir de este momento se inicia el éxodo rural, fenómeno que estuvo controlado mientras duró la colonización, pero que a partir de la independencia, al existir la libertad de establecimiento y de residencia, se ha acentuado considerablemente. Hoy, los elementos jóvenes más dinámicos abandonan el interior del país y se desplazan a las grandes ciudades, en especial a Kinshasa, donde desgraciadamente pocos encuentran el trabajo y las oportunidades que esperaban.

N O T A S

I. GEOGRAFIA DEL ZAIRE.

- (1) El río Congo pasó a denominarse Zaire a partir del 27 de noviembre de 1971. El Presidente Mobutu Sese Seko, dentro de una campaña de búsqueda de la autenticidad africana, procedió a dar nuevos nombres, que a veces sólo consistía en recuperar un nombre anterior, tanto a ciudades como al río y hasta al propio país. De este modo Léopoldville se convirtió en Kinshasa, Elisabethville en Lubumbashi, Stanleyville en Kisangani, Albertville en Kalemie, etc. El río Congo pasó a denominarse Zaire y este mismo nombre sirvió para denominar al país y a su moneda.

- - - - o o - - - -

Gran parte de los datos utilizados en este capítulo proceden de mis notas de cursos impartidos sobre Geografía del Zaire en el Instituto "MALA" de KASONGO (Kivu-Maniema) en la República del Zaire.

El material utilizado para la preparación de estos cursos procedía de las publicaciones del B.E.C. (Bureau de l'Enseignement Catholique) de Kinshasa, así como de artículos y revistas. También he utilizado el libro de CORNEVIN, R., Histoire du Congo, Paris 1970, en sus páginas 19-22.

11

II. HISTORIA DEL ZAIRE.

## II. HISTORIA DEL ZAIRE.

Parece necesario presentar un resumen de la evolución histórica del Zaire, ya que, a lo largo del trabajo, se hará referencia a un reinado, a una determinada época histórica, a una tribu o pueblo, que ha atravesado por diversas circunstancias históricas a través de los siglos.

### 1. PREHISTORIA DEL ZAIRE.

Gracias al número considerable de explotaciones mineras y de obras públicas y a la valía de los investigadores belgas, el Zaire es uno de los países africanos mejor estudiados desde el punto de vista prehistórico.

El mapa del Zaire prehistórico se parece mucho al correspondiente a sus recursos mineros. Una gran mancha "en blanco" corresponde a la selva virgen ecuatorial, mientras que las zonas privilegiadas corresponden a las regiones mineras o a las cercanías de las capitales. Solamente la periferia de la cubeta ha favorecido el establecimiento humano y ello sólo en ciertas épocas de la prehistoria, entre las máximas de los períodos pluviales, cuando la selva lo invadía todo, y la máxima de los períodos áridos, cuando el desierto de Kalahari llegaba hasta la cubeta zaireña. Las civilizaciones prehistóricas e históricas del Zaire se han desarrollado en la sabana.

### 1.1. VESTIGIOS HUMANOS.

Hasta hoy no se ha encontrado ningún fósil humano, pero por la variedad de industrias líticas encontradas podemos afirmar que el hombre y sus antepasados han vivido en el suelo zaireño desde el comienzo de la prehistoria.

Hace más de un millón de años, los Australopitécidos, parientes del Zinjanthropus, descubierto por Leakey en Oldoway (Tanzania) en 1959, hacían groseros instrumentos de piedra, "pebble tools", de los cuales se han descubierto ejemplares en las regiones mineras de Kasai y de Shaba, así como en la fosa del lago Amin.

Hace unos 400.000 años, algunos Pitecantrópidos tallaban bifaces cheleo-achelenses y hachuelas. Esta industria está mal representada en el Zaire.

El estadio siguiente de la humanidad corresponde a los Neandertalenses. Con ellos comienza una cultura forestal bien representada en todo el Oeste del Zaire, denominada Sangoense.

El Sangoense se caracteriza por bifaces talladas según una técnica achelense claramente adaptada al trabajo de la madera. Se inicia en la periferia de la cubeta zaireña, antes de un período muy seco, que corresponde sin duda al árido post-kanjeriense de los prehistoriadores del África oriental, de hace unos cien mil años. Este instrumental lítico se encontró, en primer lugar en gran cantidad en la provincia de Kinshasa, cerca del lago Tumba (de ahí el nombre de Tumbiense con el que se le denominó en un pri-

mer momento). Posteriormente se le ha denominado Kaliniense (de Kalina, barrio administrativo de Kinshasa). La prospección prehistórica en los países vecinos ha demostrado que este instrumental lítico estaba disperso por todas las regiones de África central donde la selva pudo ser habitada antes de la Edad de los Metales, es decir, allí donde no era ni muy densa ni demasiado húmeda. El término SANGOENSE (de Sango, poblado situado en Uganda, cerca del lago Victoria) designa, por extensión, una cultura prehistórica forestal específicamente centro-africana, que se extiende desde el golfo de Guinea hasta Angola y Zambia, reservándose el nombre de KALINIENSE para el Sangoense más antiguo del Zaire.

Fuera de la provincia de Kinshasa se le encuentra en las terrazas de los ríos y en las excavaciones de las minas de diamantes del Kasai y en las regiones de Kolwezi, Luena y Mbaya en Shaba.

El tercero y gran período de lluvias del Pleistoceno llamado Gambliense -situado entre hace unos 90.000 a 10.000 años- sucede al último gran período árido.

La cubeta zaireña no volvió a ser habitada por el hombre más que al final del gambliense, cuando el homo sapiens ya había hecho su aparición en África. Estos "homo sapiens" tallaron útiles de madera semejantes a los del Kaliniense, pero también utilizaron numerosas armas de piedra. Su industria se denomina Sangoense medio, o más a menudo Djokociense y Lupembienne. Los djokocienses del Kasai se han datado con el carbono 14 en -10.000 años. Tallaban puñales largos y afilados, finamente acabados.

Los lupembienses que les sucedieron hacia -7.000 eran sumamente hábiles, siendo sus puntas de lanza comparables a las más bellas "hojas" del Solutrense europeo. Se extendieron hacia el sur del país y hasta el lago Victoria por el Norte, llegando por el Sureste hasta el Noroeste de Shaba.

En esta época, el Este del Zaire estaba ocupado por una sabana despejada, muy favorable a las grandes migraciones. El material lítico que allí se ha encontrado es semejante al Stillbayense y al Magosiense que permanecieron por un largo período en el Este y Sur del continente africano.

En Ischango, al Norte del actual lago Amín, se instalaron pescadores que nos han dejado una industria muy desarrollada del hueso, que comprende arpones de una o dos hileras de pinchos y agujas. Aunque los instrumentos de piedra tallada no son de gran importancia, sin embargo existen en Ischango piedras de moler y objetos de adorno en piedra pulimentada. Esta precocidad en la utilización de la piedra pulimentada en el centro de Africa es muy importante a nivel de la prehistoria general. Si tenemos en cuenta que el uso de la cerámica estaba muy extendido entre los Elmenteisienses de Kenya hacia -5.000, se puede concluir que algunos elementos del Neolítico sahariano y del Neolítico egipcio procedían del Sur y no necesariamente de Asia, como se ha afirmado siempre.

Los pescadores de Ischango debieron huir en el momento en que ocurrieron los movimientos geológicos que separaron los lagos Amín y Mobutu.



El clima siguió transformándose a lo largo de los milenios siguientes. Hacia -2.000 nuevamente grupos de leñadores invadieron la zona periférica de la cubeta zaireña. Su industria se denomina TSHITOLIENSE o Sangoense final, debido al nombre de la meseta de los Bena Tshitolo del Kasai. Los instrumentos y armas de los tshitolienses se caracterizan por su pequeño tamaño y la finura de su acabado.

Al Este del Lualaba el Tshitoliense es reemplazado por una cultura de estepa muy variada representada por el LIBARIENSE y el NILTONIENSE.

Es difícil de datar la llegada al Zaire de pueblos neolíticos conocedores de la agricultura. Llegaron, sin duda, del Sahara en donde la desertización era ya un hecho entre -2.500 y -500. Estos grupos de pueblos neolíticos fueron detenidos en su marcha por la barrera de la selva densa, instalándose en la región del Uele y en el Bajo Zaire.

## 1.2. LA EDAD DE LOS METALES Y LAS PRIMERAS MIGRACIONES BANTUES.

Hace unos veinticinco años esto era todo lo que se sabía sobre el final de los tiempos prehistóricos. Nada se sabía sobre el origen de los negros bantúes, que con la inmensa mayoría de la población del Zaire.

La palabra "bantú" no corresponde a caracteres físicos particulares de una población determinada. Es un término lingüístico inventado el siglo pasado por el alemán BLEEK para caracterizar el parentesco de más de 360 lenguas habladas en África central y meridional, al Sur de una línea horizontal que pasa algo al Norte de la frontera septentrional del Zaire. La homogeneidad relativa de estas lenguas aglutinantes, con prefijos y sufijos, se opone a la extrema diversidad de las lenguas sudanesas. De ahí se dedujo la existencia de un "núcleo bantú primitivo" mucho más cercano en el tiempo que las más antiguas lenguas sudanesas (1).

Los arqueólogos han confirmado la teoría lingüística. Desde 1954 el doctor HIERPAUX, antiguo rector de la Universidad de Lubumbashi, ha realizado varias excavaciones en Rwanda y en el Kivu y ha descubierto una asociación arqueológica de gran interés: por una parte huellas de la metalurgia del hierro y por otra una cerámica muy diferente de la actual, caracterizada por un borde biselado, una hendidura en la base y una decoración en banda horizontal variada y original. Una cerámica semejante había descubierto en Fanya, en la orilla Foreste del lago Victoria, el prehistoriador inglés LES LEMLEY que la había llamado

"dimple based pottery" debido a su hendidura en la base. Posteriormente se han encontrado yacimientos de "dimple based pottery" en el centro de Tanzania y en el Zaire, en las regiones del Kasai y de Kinshasa. Teniendo en cuenta que estos yacimientos se encuentran repartidos en territorios lingüísticamente bantúes, J. HIERNAUX deduce que, sin duda nos muestran las etapas en las vías de migración de los proto-bantúes, antepasados de los aproximadamente 70 millones de bantúes actuales.

El avance rápido de estos protobantús se explica por el hecho de que conocían al mismo tiempo la agricultura y la metalurgia, lo que les permitía una progresión demográfica superior a la de los cazadores-recolectores "mesolíticos" instalados antes en esas regiones y probablemente emparentados con el tipo Tvide (pigmeos) o bush-boskopoide (bosquimanos). Si la arqueología nos explica así "por qué" los bantús han podido imponer su lengua a las poblaciones de la piedra tallada que se iban encontrando, quedan aún muchas incógnitas sobre el "cómo" y el "cuando" de esas migraciones. La fecha tiene que ser posterior a la aparición de la metalurgia al Norte de la zona bantú de África.

Hasta época reciente se creía que Níroce, la antigua capital del reino de Kouch, situada al N. del actual Ihartum, había sido el único hogar de la metalurgia en África. Verdaderas montañas de escorias prueban que existía allí, en el siglo IV antes de Cristo y quizá en el V, una verdadera industria del hierro. Pero el arqueólogo inglés R. FAGG descubrió en Nigeria, en las minas de estado de la peseta de Bantchi una civilización neolítica avanzada, llamada

"Cultura Nok", que conocía el hierro y que, según el Carbono 14, data del primer milenio antes de Cristo. Es, pues, probable que la metalurgia del hierro, descubierta por los negros de Nok, haya precedido a la de Meroe, atribuida a influencias asirias.

La cultura Nok se extiende hasta el sur del valle medio del río Benue. Se puede entonces imaginar, con cierta verosimilitud, una gran densidad de población en esta región de Nigeria en los últimos siglos antes de Cristo, debido a la llegada masiva de los neolíticos saharianos empujados hacia el Sur por la desertización, entre -2.500 y -500. Sería entonces cuando el "núcleo primario protobantú" emprendería una migración hacia el Sur. Pero la selva densa comienza a 200 kms. al Sur de Benue, por lo que se imponía volverse hacia el Este, a través de las sabanas del Camerún actual y de la República centroafricana. Es probable que, al llegar a la altura del río Sangha, afluente del Ubangui, y posteriormente hasta la parte Norte-Sur del Ubangui, grupos de protobantús utilizaran estas vías navegables para atravesar fácilmente la selva. Después de 700 kms. de navegación por el Ubangui, y luego por el Zaire, llegarían a la zona de sabanas que comienza muy al Norte de Kinshasa, formando así el "núcleo bantú occidental", que se extendería por la actual provincia de Kinshasa, el Norte de Angola y la República Popular del Congo.

Los protobantús reacios a la navegación continuarían su ruta hacia el Este, a lo largo del límite septentrional de la gran selva hasta el estrecho pasillo de sabanas, Norte-Sur, situado entre el lago Bobutu y el límite oriental de la selva del Ituri.

Descendiendo, entonces, hacia el Sur, a lo largo del reborde montañoso del Graben occidental, llegarían a la región más abierta del Maniema, al Oeste de la parte Norte del lago Tanganyika, y después seguirían la vía natural de migración del río Lualaba. En esta región, desde el Maniema hasta el lago Kisale, se situó el "núcleo bantú oriental", desde donde los bantús se extenderían en todas direcciones. Es posible también que llegaran a esta región pasando al Norte del lago Mobutu y atravesando por Rwanda, Burundi y el lago Tanganyika.

Llegados a este punto de nuestra hipótesis, la arqueología viene en apoyo de la lingüística. NENQUIN (2) y J. HIERNAUX excavaron, entre 1957 y 1959, dos grandes cementerios de la edad de los metales, uno en Sanga, al borde del lago Kisale, y otro en Katoto, en el río Lualaba, en su curso superior, cerca de Bukama (Shaba). El carbono 14 ha permitido datar el de Sanga como de los siglos VIII o IX. Las excavaciones han proporcionado numerosos esqueletos que se asemejan a los de los actuales Luba, abundantes objetos de cerámica muy diferente de la actual y, sobre todo, numerosos objetos de cobre y de hierro. Es sumamente interesante la aparición de una especie de lingotes de cobre en forma de cruz de San Andrés, llamadas "crucetas", destinadas a la exportación (algunos piensan que incluso fueron utilizadas como moneda) y prueban que esta parte de Africa central, considerada inaccesible y apartada de toda "civilización" mantenía relaciones comerciales con el exterior en una época en la que Europa occidental estaba bastante poco "civilizada".

## 2. ETAPA PRECOLONIAL : LOS ANTIGUOS REINOS DEL ZAIRE.

Si, aparentemente, las grandes líneas de las migraciones bantúes aparecen más o menos claras, lo que ocurre después de la formación de los dos grandes núcleos bantús, el oriental y el occidental, su desarrollo y su expansión, se presentan enormemente complicados. Según CORNEVIN (3) hay que recurrir a las migraciones cruzadas, que jamás serán bien determinadas, para explicar la existencia de 200 dialectos bantús en el Zaire y la de, por lo menos, 50 etnias diferentes.

Es evidente, sin embargo, la relación de las condiciones de la flora y de la fauna naturales con la evolución histórica. No hay que olvidar que la selva cubre cerca de la mitad de la superficie del país y que en esta densa selva no pueden existir sociedades que hayan superado la estructura clánica. Estas sociedades necesitan abrir claros en la selva para poder desarrollar sus dotes artísticas, tal como lo apreciaron con admiración los descubridores del siglo XIX, su filosofía, que estudios recientes han valorado justamente, pero en cuanto sociedades han permanecido fuera de las corrientes históricas.

Por el contrario, la zona de sabanas se muestra favorable para los desplazamientos en masa, la constitución de imperios o la federación de pueblos. En el Zaire la "zona histórica" por excelencia es la que está situada al Sur de la gran selva, que se extiende hasta la parte horizontal del curso del río Kasai y de su afluente el Sankuru. En sus extremos se habrían formado los dos núcleos bantús secun-

darios, el del Oeste en el Norte de Angola y Bajo Zaire y el del Este en el Norte de Shaba, donde aparecen los más antiguos reinos, a partir al menos del siglo XIV: reino Kongo, Kuba, primer reino Luba y la gran confederación Lunda.

La estrecha zona de sabanas que se encuentra al Norte del límite septentrional de la gran selva no entra en la Historia hasta el siglo XIX, en su segunda mitad. Está habitada por pueblos de lengua sudanesa (no bantú), llegados sin duda en el XVIII. Los sultanatos Azande eran proveedores de esclavos a los mercaderes árabes de Khartum desde 1865. Por esta época los exploradores europeos denunciaron los horrores de la esclavitud en toda la parte oriental del país hasta el curso del río Lomami, por la penetración en masa de tratantes árabes que llegaban de Zanzibar. La trata de esclavos y el desarrollo comercial entre el Atlántico y el Índico van a dar lugar al último de los reinos zaireños, el de M'SIRI en Shaba.

## 2.1. EL REINO KONGO.

La tradición oral es la única fuente de documentación para conocer los antiguos reinos del Zaire, excepto en lo que se refiere al reino KONGO. Este reino es el mejor conocido de todos, debido a que es el único que entró en relación con los europeos antes del siglo XIX y es, por ello, el único que cuenta con documentos escritos.

### 2.1.1. ORIGENES.

Las fuentes para el conocimiento de este reino estuvieron inéditas hasta 1962. Entre ellas cabe destacar "Le royaume du Congo aux XVe et au XVIe siècles: documents d'histoire" (4) y la traducción francesa de la famosa obra publicada en italiano en 1591 por el humanista FIGARETTA que recogía las informaciones suministradas por el comerciante portugués DUARTE LOPEZ (5).

Otras fuentes no menos interesantes se refieren a los siglos XVII y XVIII con los "relatos" escritos por capuchinos italianos a partir de 1648 para instruir a futuros misioneros sobre "particularidades, costumbres y forma de vivir de los habitantes del reino del Congo". Las publicadas por BONTINCK (6) y JADIN (7) incluyen apasionantes informaciones de carácter político, etnográfico y religioso relativas a la sociedad zaireña de esa época. En las publicaciones de JADIN (8), VANSINA (9) y BALANDIER (10) puede encontrarse información más detallada.



2.1.2. EL REINO KONGO ANTES DE LA LLEGADA DE  
LOS PORTUGUESES.

Como consecuencia de los numerosos viajes que partieron de Portugal para explorar los mares, DIEGO CAO descubre la desembocadura del río Zaire en 1482. En su segundo viaje, en 1485, toma contacto con los habitantes de Mpinda (Angola), a la orilla Sur del estuario. Estos le dan a conocer la existencia de un gran soberano que reside en Mbanza Congo (la futura San Salvador), a diez días de camino desde la costa y le piden el envío de embajadores portugueses. DIEGO CAO accede a su deseo y vuelve a Portugal con cuatro "notables" de la región de Mpinda. Hace luego un tercer viaje, en 1487, y esta vez llega hasta la capital del reino donde es muy bien recibido por el rey NZINGA KUWU, que envía a Portugal una embajada para pedir artesanos y misioneros.

Según la tradición, el rey NZINGA KUWU, que murió en 1506, era el quinto o el octavo sucesor del fundador del reino. Este personaje fundador, rodeado de mitos, se cree que fué el gran héroe NINI A LUECHI (o NTINU WENE). Hoy los autores concuerdan en situar en la segunda mitad del siglo XIV la aventura de este rey-herrero, establecido primero al Norte del río Zaire, en la región del Koyombe, cruzando después con algunos de sus compañeros cerca de Ishangila y penetrando de este modo en el país que estaba ocupado por los cultivadores Ambundu. NINI A LUECHI se establece en la meseta llamada Longo, donde hoy está la ciudad de San Salvador (Angola). A unos cien kilómetros al Sur-este del río Zaire. Hizo alianza con el "jefe de la tierra" o mani VUNDA, que pertenecía al clan Nsaku y se casó con una de sus hijas.

La expansión de los que se establecieron en la colonia de S. Salvador, y que luego se llamarían Kongo, se hizo de manera progresiva y relativamente pacífica. Los factores que contribuyeron a esta expansión fueron: una sabia política matrimonial entre los guerreros conquistadores y las hijas de los principales linajes autóctonos y, sobre todo, la superioridad de las armas de hierro sobre las armas de piedra utilizadas por los Ambundu. De esta forma, los Kongo formaron seis provincias que los portugueses iban a encontrar a su llegada. La provincia donde estaba situada la capital Mbanza Congo (S. Salvador) se llamaba Mpemba. En la actualidad se encuentra en Angola, al igual que las de Soyo y Mbamba. Al Norte de Mpemba, las otras dos provincias de Mpangu y Nsundi están en el Zaire. Al Este, la provincia de Mbata está dividida entre el Zaire y Angola.

Cuando llegaron los portugueses, los límites del reino Kongo eran, más o menos, el río Zaire al Norte, el Océano al Oeste, el río Loje al Sur y las cuencas del Inkisi y del Kwango al Este. La extensión era modesta si la comparamos con la actual. Sin embargo, numerosos territorios fuera de sus fronteras reconocían la soberanía del rey Kongo o "mani-ongo" y le pagaban tributo. Así ocurría al Sur con el país Dembo, entre los ríos Loje y Dande, el Matamba, el Ndongo, entre los ríos Dande y Lwanza (cuyo rey llamado "ngola" daría su nombre a la futura Angola). Al Norte los reinos de Ngoyo y Bakongo (Cabin-da) eran independientes a la llegada de los portugueses, pero sus pobladores hablaban kikongo (el idioma kongo) y su estructura política y administrativa era semejante a la del reino Kongo. Se observa, pues, que la entidad cultural y lingüística kongo desbordaba los límites de su reino.

A la llegada de los portugueses la administración del reino longo aparece muy centralizada (11). Los gobernadores de las provincias eran nombrados y revocados por el rey, que recibía el impuesto recaudado por ellos una vez al año, en el curso de una importante ceremonia en la capital. El impuesto se pagaba en telas de fibra de palma finamente tejidas, en marfil o en esclavos. El rey aseguraba igualmente su poder mediante el monopolio de la explotación de los caurís "nzimbu" (olivancillariana) de la isla de Loanda. Los "nzimbu", que no deben confundirse con una especie de caurís (*Cypraea moneta*), originarios del Océano Indico, servían de moneda y como objetos de adorno. Recogidos y seleccionados por mujeres, bajo la responsabilidad de funcionarios reales, se expedían hacia la capital (350 kms. a vuelo de pájaro) por cargas de 30 kgs. o "kofo".

El mar proporcionaba también la sal, otro producto objeto de monopolio real, que provenía de las salinas de Moinda, en el estuario del río Zaire, y de las de Ambriz, en la desembocadura del río Loje. La tierra proporcionaba el mijo, la cleusina, las bananas, el ñame, la palmera de aceite, empleados en la alimentación cotidiana junto con los productos de la caza y de la cría de ganado doméstico: vacas, cabras, corderos, gallinas, cerdos, etc.

El rey tenía una guardia personal permanente y podía, en caso de guerra, movilizar a todos los hombres aptos por medio de seis gobernadores de las provincias. El punto débil de este sistema era la ausencia de reglas definidas para la sucesión al trono. El rey era elegido por un colegio de doce miembros (gobernadores y altos funcionarios). Esta elección

era frecuentemente ocasión de división y la historia muestra que la fuerza del Estado dependía, ante todo, de la personalidad del rey.

Uno de los reyes más importantes fué NZINGA KUVU, el que recibió a DIEGO CAO en 1487. Portugal le envió los misioneros y los artesanos que había solicitado en una embajada y de este modo se inició un floreciente comercio lusitano-kongolés.

NZINGA KUVU fué bautizado el 3 de mayo de 1491 y recibió el nombre de Juan (João), como el rey de Portugal. Un mes más tarde se bautizaron su mujer y su hijo, que se llamaron Leonor y Alfonso, como la reina y el infante de Portugal. Esto prueba cómo los misioneros se dieron prisa en predicar e implantar el cristianismo. El hijo de NZINGA KUVU, nombrado gobernador de la provincia de Nsundi, permanecerá fiel al cristianismo, pero NZINGA KUVU vuelve pronto a sus prácticas paganas.

En 1506, la muerte de NZINGA KUVU provoca una guerra entre sus hijos. MPANZU, pagano, y ALFONSO, cristiano. Después de una batalla, en la que la "Virgen y Santiago hacen huir al ejército pagano", ALFONSO se apodera de la capital e inaugura un reinado de 37 años, que será el de mayor apogeo del reino Congo.

2.1.3. EL REINADO DE ALFONSO I (1506-1543).

La personalidad del rey ALFONSO I es notable, tal como aparece en los documentos escritos y en las tradiciones orales Kongo. Consagró su vida a la elevación material y espiritual de su pueblo. Fueron cualidades suyas la habilidad, la clarividencia y la rectitud. Quiso convertir a su pueblo al catolicismo y pidió misioneros a Portugal y a Roma.

Por aquella época, víspera de la Reforma, la calidad y la conducta de los sacerdotes eran mediocres, su nivel moral era muy bajo. ALFONSO pretendía formar un clero kongolés, pero los portugueses se oponían. El mismo hijo del rey, ENRIQUE, fué enviado a Europa a la edad de once años y nombrado obispo del Kongo a los 23 años, en 1518. El obispo ENRIQUE muere prematuramente en 1530 y ningún otro kongolés le sucedería.

El rey ALFONSO pide también a Portugal técnicos y maestros, pero Portugal, país de un millón de habitantes, era incapaz de enviar hombres formados al Kongo y al inmenso imperio que acababa de conquistar, desde la China al Brasil. Por otra parte, muchos de los hombres enviados no soportaban el clima del Kongo y, en ocasiones, los mestizos de la isla de Sto. Tomé tenían plenos poderes para decidir, sin esperar las órdenes de Lisboa. Esto ocurre con bastante frecuencia en relación con el Kongo.

En 1470 la isla de Sto. Tomé había sido ocupada por los portugueses. A ella envió a los condenados a muerte, expulsados de Portugal, y a los "nuevos cristianos", los hijos de los judíos conversos des-

pués de la toma de Granada por los Reyes Católicos de España. Por un decreto real, estos deportados debían casarse con mujeres esclavas compradas en la costa de la actual Ghana, donde los portugueses habían instalado la factoría comercial de Elmina. La isla se convirtió en un refugio de traficantes sin escrúpulos. Su gobernador, FERNANDO DE MELLO, había recibido oficialmente en 1500 el derecho de traficar a lo largo del Río-de-Padrão, entonces llamado Zaire, (derivación de la palabra kikongo "nsadi" -río-) que luego pasó a llamarse Congo, aunque en la actualidad se le conoce con los dos nombres: Zaire en la República del Zaire y Congo en la República Popular del Congo (12). FERNANDO DE MELLO no toleraba ingerencia alguna en sus asuntos y no vacilaba en interceptar las cartas del rey ALFONSO al rey MANUEL de Portugal, ni en apoderarse de esclavos o de brazaletes de cobre a cambio de mercancías que nunca entregaba.

Por su parte, el rey MANUEL de Portugal redactó un plan para el desarrollo del Kongo, queriendo dotarle incluso de las instituciones portuguesas y previendo la explotación de las riquezas kongolesas. ALFONSO rechaza el "regimento" propuesto y protesta contra los abusos de los agentes portugueses. "Hay numerosos traficantes -decía en carta al rey MANUEL en 1516- en todos los rincones del país que nos llevan a la ruina. No pasa un día sin que las gentes no sean arrebatadas para ser sometidas a la esclavitud".

Los aventureros instalados en la isla de Sto. Tomé asolaron el interior del Kongo a partir de 1514 en busca de esclavos. En 1526 ALFONSO creó una comisión de control para evitar que sus funcionarios territoriales se dedicasen al tráfico de esclavos con

ocasión de rivalidades. Sólo podían ser vendidos como esclavos los prisioneros de guerra.

Desde el comienzo de las relaciones lusitano-kongolesas, el "monikongo" había ofrecido esclavos a cambio de artesanos y misioneros enviados desde Portugal. Estos esclavos eran enviados a las plantaciones de azúcar que Portugal tenía en Sto. Tomé o a Cabo Verde, o al mismo Portugal.

Hasta 1510 el tráfico de esclavos era moderado, pero más tarde cobra una importancia creciente a causa de las plantaciones de caña de azúcar en Brasil y en toda la América española, que exigía abundante mano de obra. Entonces fué cuando los traficantes de Sto. Tomé se lanzaron de lleno a la trata de esclavos.

El rey ALFONSO seguía quejándose a Portugal, pero todas sus cartas quedaron sin respuesta. La evangelización seguía adelante: se construían iglesias, se bautizaba en masa, se quemaban fetiches y la capital pasó llamarse S. Salvador. El clero no mejoraba, incluso hubo sacerdotes que intervinieron en la trata, proveyendo de esclavos a los negreros de Sto. Tomé.

Desde 1536, 5.000 esclavos eran embarcados cada año en el puerto de Mpinda, centro del tráfico. En 1540 ALFONSO prohibió toda exportación de esclavos y se atrajo el odio de los negreros que intentaron asesinarle la noche de Pascua de 1540, cuando asistía a misa. El rey ALFONSO escapó con vida. Murió en 1543.

#### 2.1.4. LOS SUCESESORES DE ALFONSO I.

Tras el reinado efímero de un hijo de ALFONSO, sube al trono, en 1546, DIEGO I (NKUMBI-A-MFUNDI NZINGA) y reanuda las relaciones con los portugueses. Durante su reinado llegan dos misiones jesuitas.

En 1561 muere DIEGO. Hasta 1568 se suceden tres "Manikongo" que mueren asesinados o en guerra con los Teke del reino de Anzique, sus vecinos del Norte.

Durante el reinado de ALVARO I (1568-1587) los guerreros Jaga se apoderan de S. Salvador y obligan al rey y a su corte a refugiarse en una isla de la desembocadura del río Zaire y a pedir ayuda al rey SEBASTIAN de Portugal. Pronto llegan 600 soldados portugueses y tras 18 meses de lucha reconquistan el reino. ALVARO hace acto de fidelidad y obediencia al rey SEBASTIAN prometiéndole la quinta parte de sus rentas en "nzimbu".

La decadencia del reino Kongo, sin embargo, era ya inevitable. Ante la oposición del "Manikongo" a la trata, los portugueses se instalan en el reino de Ngola en 1575, explotando al mismo tiempo las minas de plata.

A la muerte del rey SEBASTIAN de Portugal en 1580, en Alcazarquivir (Marruecos), Portugal queda unido a la corona de España. El rey FELIPE II no envía los sacerdotes solicitados por el kongo. ALVARO I se dirige entonces directamente al Papa.



ALVARO II (1587-1614) se esfuerza en intensificar las relaciones directas con Roma para liberarse del "padroado" o monopolio misionero portugués (13). S. Salvador llega a ser sede episcopal de la diócesis Kongo-Angola, creada por el Papa CLEMENTE VIII. En 1613 el Kongo envía un embajador permanente a Roma. Sin embargo la actividad misionera no es grande. La mayor parte de los misioneros permanecen en la capital y, sobre todo, tanto los misioneros portugueses como los españoles están más o menos implicados en la trata, puesto que son pagados en esclavos.

El orden se altera en las provincias. Soyo es prácticamente independiente desde 1600, Mbamba es invadida casi constantemente por grupos armados desde Angola en busca de esclavos. ALVARO III (1614-1622) no consigue restablecer el orden. Cada vez son peores las relaciones con los portugueses de Angola, sobre todo desde que los holandeses calvinistas se establecen en Mpinda, en 1600, amenazando las posesiones portuguesas de la costa occidental africana. En 1623 los habitantes de la provincia de Mbamba asesinan a todos los portugueses residentes en el país.

Los reyes siguientes conocen la rebelión de las grandes provincias de Soyo, Nsundi y Mbamba. En el siglo XVII la lucha entre los clanes Chimpanzu y Chimulaza por el reinado domina la vida política del Kongo. ALVARO VI (1636-1641) será el primer rey del clan Chimulaza. Le sucede su hermano GARCIA II ALFONSO (1641-1661). Tras la expulsión de los holandeses de Loanda, los portugueses hacen pagar a GARCIA II sus alianzas anti-portuguesas retirándole su soberanía sobre la isla de Loanda y obligándole a firmar un tratado que les autoriza a explotar las minas de oro y de plata que pudieran descubrirse en

el reino Kongo, obligando a los misioneros capuchinos italianos que quisieran ir al Kongo a pasar por Lisboa y Loanda, quedando sujetos a la jurisdicción del obispo de Loanda.

El hijo de GARCIA II, ANTONIO I ALFONSO (1662-1665) niega a los portugueses los derechos de prospección minera y ataca a Doña Isabella de Ambuila, aliada de los portugueses. ANTONIO I muere en la batalla de Ambuila, el 25 de octubre de 1665, fecha que señala el fin del reinado Kongo.

El reino Kongo queda dividido en tres reinos y la situación política es cada vez más confusa. La trata de negros se sitúa en Cabinda y Malemba. Ningún rey pudo ya imponer su autoridad. En 1816, el explorador inglés TUCKEY se encuentra con una serie de pequeños jefes locales (chefferies) que tratan de justificar su autoridad en soberanos antepasados de carácter mítico. De la obra misionera de tres siglos, apenas quedan algunas vagas reminiscencias.

En el siglo XX, la formación de movimientos políticos y religiosos entre los Kongo (como el partido ABAKO y el KINBAMGUISMO) prueban que los descendientes del antiguo reino Kongo tienen anclado en su subconsciente colectivo la huella de la gran obra de elevación espiritual y material de su gran rey ALFONSO I EL GRANDE (14).

## 2.2. EL REINO KUBA.

Este reino constituye un "caso" especial en la historia del Zaire precolonial e incluso del Africa negra. Los Kuba, en efecto, instituyeron un cargo especial de historiador de las tradiciones orales: el Mouridi. Este personaje de la corte debía conservar en su memoria las leyendas relacionadas con la instalación del pueblo en la región y las genealogías reales, así como las hazañas de cada rey.

Por otra parte, este pueblo alcanza un nivel excepcional en el arte de la escultura y decoración como tendremos ocasión de analizar más adelante.

El etnólogo húngaro TORDAY (15), en 1907, estudió con verdadera pasión este pueblo original y dató la fundación del reino hacia el siglo VII. VANSINA (16) por su parte la coloca a comienzos del siglo XVII. Quizá la realidad se encuentre en algún momento situado entre estas dos fechas. El carbono 14, a partir de excavaciones realizadas en país Kuba, a orillas del lago Kisale, ya aportaba precisiones sobre la antigüedad de una civilización del cobre en Shaba, situándola entre los siglos VIII y IX.

El reino Kuba se extendía entre el río Sankuru al Norte, el Kasai al Oeste, el Lulua al Sur en el límite de la gran selva. Los Kuba se llamaban a sí mismos "Bushongo", que quiere decir "pueblo del cuchillo que se lanza". Sus vecinos, los Luba, les dieron el nombre de Kuba que significa "rayo", aterrizados por sus famosos cuchillos "shongo".

2.2.1. EL REINO DE CHAMBA BOLONGONGO (s. XVII).

El rey Kuba más famoso y conocido es CHAMBA BOLONGONGO. Fué un prodigioso innovador: introdujo el cultivo del maíz y del tabaco en su país. Estas plantas, de origen americano, fueron llevadas a Africa por los negreros, y el rey CHAMBA, en alguno de sus viajes al país Kwango, las conoció y las llevó a su reino. El maíz se convirtió en el alimento principal. CHAMBA enseñó a su pueblo a tejer la rafia, técnica que aprendió de los Pende, así como el arte de la escultura. Es el primero de los monarcas Kuba que se hace esculpir en una de las famosas esculturas reales. Esta escultura, que se encuentra en el Museo Británico de Londres, representa el objeto de arte más antiguo de Africa Central. Las de sus sucesores, en cambio, se encuentran casi todas en el Museo de Tervuren, cerca de Bruselas.

Cuenta la leyenda que este rey prohibió el uso del cuchillo "shongo" por razones humanitarias, sustituyéndolo por la lanza y las flechas. Sus órdenes se cumplieron tan a rajatabla que TORDAY, en 1907, se encontró con que sólo el rey (o NYIMI) era capaz de recordar la forma de este arma y de dibujarla en la arena.

#### 2.2.2. LOS SUCESES DE CHAMBA BOLONGONGO.

Los sucesores de CHAMBA BOLONGONGO no fueron tan brillantes como él, aunque ampliaron los límites del reino y formaron un ejército permanente con esclavos procedentes de los países vecinos.

En el siglo XVIII parece que incrementaron sus relaciones comerciales utilizando tanto las vías fluviales como las terrestres. Llegaron a tomar contacto con los Lunda, los Chokwe y los Ovimbundu (Angola) y por el Este hasta Shaba.

En el XIX, la aparición de un cometa ha permitido datar en 1843 el reinado de BOPE MOBINJI, tirano sin piedad para sus enemigos. El explorador alemán L. WOLF, de la expedición WISSMANN, le encontró en 1885 ya viejo. El último rey mencionado por TORDAY es KUATE PECHANGA KENA que luchó, sin éxito, contra los belgas en 1904 para defender su independencia.

#### 2.2.3. LA ORGANIZACION DEL REINO.

TORDAY describió con todo detalle la organización del reino Kuba. La persona del rey es sagrada, no debe pisar el suelo ni comer en presencia de mujeres. Si estornuda o tose, sus cortesanos deben repetir su gesto. El ritual que le rodea es muy complejo.

La sucesión es matrilineal y por ello la reina madre y la hermana del rey son personajes importantes.

El rey detenta un poder absoluto, aunque moderado por la existencia de un consejo de gobierno formado por seis altos funcionarios: el "Nibito" o "juez de los crímenes cometidos con armas cortantes", el "dueño del tesoro" que percibe los tributos, y los otros cuatro, que son a la vez gobernadores de las cuatro provincias: el "Kimi Kambu", primer ministro y juez supremo, el "Chikala", el "Epanchula" y el "Manga".

Fieles a su historia y a su civilización, los Fuba, hasta nuestros días, no aceptan de la civilización occidental más que la técnica y la economía. Los artesanos-artistas repiten siempre los mismos modelos, aparentemente incapaces de crear otros nuevos.

### 2.3. EL IMPERIO LUBA.

La historia de este pueblo ofrece dificultades al no haber formado una "nación", sino más bien una confederación de pueblos que hablaban la misma lengua.

Según la tradición oral, en sus orígenes los Luba ocupaban la región comprendida entre el curso alto de los ríos Lomami y Lualaba, a la altura de los lagos Fisale y Upemba. Las excavaciones de Sangha parecen confirmarlo y las realizadas en Katoto (17), cerca de Bukama, parecen referirse a otras poblaciones.

#### 2.3.1. LOCHOLELO Y EL PRIMER REINO LUBA.

De los dos reinos luba conocidos, el primero se sitúa a comienzos del siglo XVI, con la llegada a Shaba central del pueblo Songye conducido desde el Congo por un héroe semi-afítico llamado LOCHOLELO, considerado el primer rey y fundador. Aún hoy hay entre los Luba quienes le adoran como a un dios que adopta la forma de una serpiente roja, dispensador de la lluvia y que se manifiesta a través del arco iris. Durante el siglo XVI otras tribus, esta vez del Sureste, se instalaron en la cuenca del Lualaba: los Balanga, los Lunda y los Lumbu.

A fines del siglo XVI LOCHOLELO es asesinado por el hijo de uno de sus hermanos, ILUBA MBILI, y un cazador Lunda.

2.3.2. EL SEGUNDO REINO LUBA.

A ILUNGA

MBILI, o KALAJA, se le considera el fundador del segundo reino Luba. Se presenta como un gran conquistador que extiende sus dominios hasta el Kaniema por el Norte, al río Mbujimayi por el Oeste y hasta el río Luvua por el Este. Luchas fratricidas siguen a este período de conquistas. Las leyendas abundan en lo que se refiere a los descendientes de ILUNGA MBILI, hablando incluso de su transformación en animales.

La tradición conserva algunos nombres de reyes que debieron luchar para mantener el reino ya en decadencia: KASONGO, KALUMBULU, GOI SANZA, MWINE KOMBE, DAI KAKENYA e ILUNGA SUNGU.

El décimo rey, KUMWIMBU NGOMBE, reina a fines del siglo XVIII extendiendo sus fronteras hasta el lago Tanganyika, de modo que el reino Luba ocupa la parte septentrional y central de la actual provincia de Shaba. Fué buen administrador y defensor de sus fronteras. Le pagaban impuestos las tribus sometidas y organizó su corte con funcionarios jerarquizados y escogidos entre los miembros de su familia (Balowe). Los más importantes eran: el "Senga", o primer consejero, el "Twite", ministro de finanzas, el "Kulunda", encargado de mantener la concordia en la corte.



### 2.3.3. LA DESCOMPOSICION DEL REINO LUBA.

La cohesión y la unidad política se rompen con los sucesos de KUMWIMBU NGOMBE.

El siglo XIX, en la historia de los monarcas Luba, es una sucesión de asesinatos entre hermanos. Cuando llegaron los belgas, en 1892, KASONGO NIEMBO estaba aún en lucha contra uno de sus hermanos, KADONGO.

A fines del siglo XIX, el imperio Luba no era más que un lejano recuerdo, dividido en múltiples "chefferies" (con jefes locales), incapaz de resistir el ataque de los Chokwe, obligados al pago del tributo a los Yeke venidos del Este que darán origen al famoso reino MSIRI. Finalmente los Tetela ocupan una parte del país. Los belgas intervienen en estas luchas según su conveniencia.

El rasgo más importante del imperio Luba es la notable extensión de la lengua y de las costumbres Luba. Una serie de pueblos del Sur de Shaba y de Zambia afirman su origen Luba: los Bemba, Lamba y Lala en el Zaire y los Unqa, Lomba y Ionde en Zambia. La lengua "chiluba" es una de las cuatro lenguas más habladas en el Zaire.

#### 2.4. EL IMPERIO LUNDA.

##### 2.4.1. ORIGENES.

Los Lunda constituyeron una federación de pueblos y no una nación homogénea. Su nombre "Lunda" significa "amistad" y se daba, en la segunda mitad del siglo XVI, a varios jefes Bungu del Suroeste de Shaba, en la región del Nbuji-mayi superior, vecinos de los Luba. Los jefes Bungu llevaban como insignia de su autoridad un brazalete de hierro, llamado lukano, rodeado de nervios de buey y de antílope. Después de haber hecho profesión de amistad, eligieron un jefe llamado YALA MWAKU (o MWA-TA MWAKU) (18).

A YALA MWAKU le sucede su hijo KONDE, padre de dos hijos y una hija, que serán los verdaderos fundadores de las diferentes hegemonías Lunda.

Los dos hermanos, furiosos por tener que dejar el trono a su hermana LUEJI, abandonan el territorio en direcciones diferentes. CHINGULI hacia el Oeste, atraviesa el Kasai y funda el reino Imbangula (o Bangola) en el Kwango (Angola). El segundo hermano CHINIAMA va al Sur y se instala en las orillas del río Luena (Angola). Sus descendientes serán la aristocracia dirigente de los Luena. Algunos de los que le acompañan se dirigieron hacia el Norte, instalándose entre los Chokwe (Angola o Suroeste de Shaba). A los Luena y a los Chokwe se les llama a menudo Lunda meridionales, a pesar de que parece haber sido débil el aporte cuantitativo Lunda. El hecho de que la sucesión sea matrilineal entre los Luena y los Chokwe y patrilineal

entre los Lunda septentrionales, muestra la persistencia de una antiguo fondo autóctono anterior a la llegada de CHINIAMA.

#### 2.4.2. LA REINA LUEJI.

La reina LUEJI ha jugado un papel importante en la formación del reino Lunda septentrional. Designada reina por su padre KONDE, recibe el brazalete "lukano" y adopta el título de SWANA MULUNDA, que significa madre de la comunidad Lunda. Se casa con ILUNGA CHIBINDA, hijo (o sobrino según otra tradición) del fundador del segundo reino Luba, ILUNGA MBILI. Con este matrimonio surge un vínculo de parentesco entre los reinos Luba y Lunda. ILUNGA CHIBINDA reina durante 25 años. Extiende la federación Lunda hacia el Noroeste conquistando el país Teke, cerca del río Lulua.

MWATA LUSENGE NAWEJI, Hijo de ILUNGA CHIBINDA y de su segunda mujer, NAMONGA LUAJA, le sucede en el trono y organiza política y militarmente el reino. Se casa con su madrastra LUEJI y da a su madre el título de Lukonkecha (reina madre). MWATA muere en una campaña guerrera. La reina LUEJI da el brazalete "lukano" a un hijo de MWATA llamado YAWO NAWEJI, quien adopta el nombre de MWATA YAMVO, título que adoptarán sus sucesores.

2.4.3. EL REINADO DEL PRIMER MWATA YAMVO (1660-1675). (19)

Con su reinado comienza el verdadero poderío Lunda. Controla el comercio de la sal de Lufira y hace pagar tributo a todas las tribus desde Lubundi al río Lupula imponiéndoles jefes Lunda. El general MUSHIDI es su realizador. El ceremonial de la corte es comparable al de los Kuba y los Kongo. En el siglo XVII se relacionan los Kuba y los Lunda con los negreros portugueses de Angola y de este modo penetran los cultivos "americanos": maíz, mandioca, tabaco así como algunas ideas políticas. La capital Lunda no es fija y cambia con cada soberano, llamándose Musumba (el campo).

2.4.4. DESARROLLO COMERCIAL EN EL SIGLO XVIII.

El comercio se desarrolla extraordinariamente en el siglo XVIII. Las vías comerciales van en el sentido Este-Oeste. Los esclavos debían recorrer más de dos mil kilómetros a pie desde Shaba para ser embarcados por los negreros portugueses, en Benguela o en Luan-da, hacia América. Además de con esclavos se comerciaba con sal, tejidos de la India, caurís y los "pande" (conus imperialis) importados de las Molucas y que servían de insignia de poder o "kilungu" a los jefes locales de Tanzania.

Del Oeste llegaban objetos de lujo de origen portugués: espejos, tazas de té, platos, perlas llamadas "velovio", tejidos de lana. Hacia el Este se exportaba marfil, esclavos, cobre de Shaba a cambio de algodón y seda que llegaba de la India.

#### 2.4.5. EL REINO LUNDA EN EL SIGLO XIX.

Los "Pombeiros" portugueses (1811-1814) fueron los primeros viajeros de lengua europea que recorrieron la ruta comercial Lunda para atravesar Africa Central. Más tarde se rompen las relaciones con los portugueses y se intensifica el comercio con los árabes por el Este.

SEYYID SAID (1810-1850), imán del Estado Árabe de Omán, reconquista las antiguas ciudades de comercio árabes al Norte del Cabo Delgado. Le interesa la costa oriental de Africa y elige la isla de Zanzibar como sede de sus actividades agrícolas y comerciales, y hace de ella el centro más importante de producción de clavo y el mayor mercado de esclavos y de marfil.

Los esclavos procedían de las regiones costeras de Tanzania y de otros lugares del interior de Africa. Se desarrollaron varias rutas de caravanas: la ruta del Norte Nombasa-Lago Victoria, la del Centro Bagamoyo-Tabora-Ujiji-Kabambare-Nyanawe y la del Sur Kilua-Norte del lago Nyasa-Lindi-Sur del lago Nyasa. Determinadas tribus servían como intermediarios de este tráfico y pronto las tierras de Shaba se fueron despoblando.

En noviembre de 1867 y en mayo de 1868, LIVINGSTONE residió por algún tiempo en el poblado del Kazembe (gobernador) situado a la orilla Este del lago Mofue, rico en pesca, el Sureste del lago Moero. El Kazembe, el décimo según LIVINGSTONE, se llamaba MUONGA y dependía del MWATA YALVO a quien enviaba esclavos, pero ya no era más que un jefecillo sin importancia y los árabes pasaban al Norte del lago Moero, por Lueto, para llegar a Bukunya, capital del reino M'SIRI.

## 2.5. EL REINO M'SIRI.

Es curiosa la historia de este jefe de caravanas Nyamwezi, que fué a hacerse un reino en Shaba Suroriental, a más de mil kilómetros de su país de origen. Historia a la vez brutal y sangrienta, que despobló esta región del Zaire, y verdadera epopeya que no se ha olvidado en la tradición oral de los Sanga y de los Yeke, sujetos y aliados de M'SIRI.

M'SIRI, cuyo nombre de nacimiento era NGELENGWA, nació hacia 1830 cerca de M'Sene, al Noroeste de Tabora (Tanzania central). Su padre, MAZWIRI-KAIASA, pertenecía a la sub-tribu Wasumbwa de la gran tribu de los Nyamwezi (20) y comerciaba con los árabes de la costa hacia el interior. Se hizo hermano de sangre de varios jefes locales de Shaba para conseguir el cobre, esclavos y marfil. Los autóctonos de Shaba llamaron a los compañeros de M'SIRI "Yeke", que significa "cazador de elefante", y aún hoy se denomina con este nombre a los Wasumbwa en Shaba.

Hacia 1858 M'SIRI pidió a su padre autorización para instalarse allí permanentemente. Para poder llegar a la región del jefe KATANGA tuvo que atravesar el Luapula, dominado por el Kazembe (gobernador Lunda) a quien pagaban tributo los jefes del actual Shaba. Para obtener su acuerdo enseñó al Kazembe el remedio empleado por los Nyamwezi para curar la viruela, que sorprendentemente era muy parecido al de la vacunación inventada por el médico inglés JENNER en 1798.

Llegado al país del jefe KATANGA, M'SIRI, o KUSHIDI, como le llama en sus memorias su hijo y bió-

grafo MUKANDA BANTU, se hace amigo del jefe KATANGA y se casa con una de sus hijas, realiza expediciones de conquista y de búsqueda de esclavos que vende en la costa, mientras que las mujeres capturadas son casadas sistemáticamente con sus soldados. Así adquiere fama de riqueza y poder entre las gentes del país.

Consciente de su fuerza y de la debilidad de los jefes locales concibe la idea de hacerse un reino y apoderarse de las riquezas del país: marfil, cobre y esclavos. Detiene la marcha hacia el Sur de los Luba y los empuja hacia el lago Kisale y el río Luvua. Hacia 1869, a la muerte de su padre, se proclama MWAMI (rey) de GARAGANZA (o GARENGANZE) instituyendo una ceremonia de coronación llamada Kibango. La capital del reino fué Bunkenya, que se convierte en centro comercial por la afluencia de traficantes Nyamwezi, Swahili y árabes, que se unen a las poblaciones autóctonas, los Sanga, o vecinas, los Lamba, Lunda, Bemba y Luba.

El comercio es la base de la economía del reino. El cobre, el marfil y los esclavos son los tres artículos de exportación. Poco a poco los aires de grandeza de M'SIRI provocan el malestar, el odio y las revueltas de los pueblos sometidos. La revuelta de los Sanga, autóctonos de la región de las minas de cobre, comienza en 1891. En diciembre de este mismo año es asesinado M'SIRI por el capitán BOUSON de la expedición STAIRS. Pronto el reino Yeke de Garenganze recuperaba su antiguo nombre de Katanga. Del reino M'SIRI no queda hoy más que una pequeña "chefferie" cuya capital es el centro de Bunkenya.

## 2.6. LOS REINOS DEL UELE: AZANDE Y MANGBETU.

Estos pueblos guerreros se establecen en una estrecha banda alrededor del paralelo 4 Norte, donde la espesa vegetación de la selva se hace algo menos densa. Se distinguen del resto de las tribus del Zaire porque hablan lenguas sudanesas, introducidas solamente a comienzos del siglo XIX, suplantando un antiguo substrato bantú y pigmeo. Los Azande y los Mangbetu son los más importantes de todos.

### 2.6.1. LOS AZANDE.

Constituyen más que un pueblo una reunión de tribus organizada por una aristocracia guerrera que ha impuesto su lengua y sus costumbres azande. Los Azande forman una de las unidades lingüísticas más numerosas de África central. Son más de 750.000, repartidos entre el Zaire (500.000), Sudán (200.000) y la República centroafricana.

Llegaron al Zaire por el Oeste y se establecieron en el territorio que ocupan actualmente, en la confluencia de los ríos Bomu y Uele. Parecen descender de los Nzakara que hoy habitan al Norte de Bangasa (R. Centroafricana). Hay numerosas hipótesis sobre el origen de los Azande. Una migración daría origen a los Fouy del Gabón y otra, oriental, a los Azande, partiendo ambos del lago Chad.

La sociedad azande comprende dos clases sociales: los señores y los siervos (21). Al Oeste del meridiano 25 E. los señores llevan el nombre de Bandja, de ahí que a los Azande occidentales se les llame Abandja.



La parte oriental del dominio Azande es más extensa y poblada, llegando hasta el meridiano 30 E. Aquí los señores se llaman Avungura (o Avongora). El nombre parece venir de "Ngara" (fuerza). "Vongara" es el que ata a la fuerza, el dominador, nombre dado al primer jefe del clan.

Los Avungura imponen su dominio a base de impuestos sobre las cosechas y el marfil recogidos por los delegados (boyeki). No existe la figura de un gran jefe, del tipo del Kwata Yamvo de los Lunda, pero numerosos Avungura de fuerte personalidad adquirieron fama que superó los límites de su territorio. Uno de ellos fué "Ntikima", muerto en 1868, cuya tumba fué objeto de culto cuando el italiano CASATI visitó el lugar en 1882 (22).

Los Azande incluyeron entre sus actividades comerciales el cambio de esclavos por fusiles, que introducían comerciantes egipcios y sudaneses, que poco a poco fueron dominando a los Azande, hasta la llegada de los belgas.

#### 2.6.2. LOS MANGBETU.

El país Mangbetu es pequeño. Se extiende a ambos lados del río Bokomandi, afluente del Uele, unos 140 kms. de Este a Oeste y 100 kms. de Norte a Sur. Ya eran conocidos en Europa antes del viaje de STANLEY por la visita que el alemán SCHWEINFURTH hizo al jefe Mangbetu MUNZA en 1869 y por el entusiasmo que manifestó ante la artesanía y arquitectura de este pueblo.

Al igual que los Kuba, los Mangbetu se destacan de los demás pueblos vecinos por sus dotes artísticas. Ambos pueblos son los pioneros artísticos del Zaire y, aunque viven separados por más de mil kilómetros, el ámbito geográfico en el que se encuentran es semejante: al borde de la selva.

Los Mangbetu hablan una lengua sudanesa y su organización política difiere de la de sus vecinos Zande. NABIEMBALI es el fundador de la dinastía y reina de 1815 a 1860. Cuando se conquista una tribu, permanecen en su puesto los jefes naturales de dicha tribu, y se casa NABIEMBALI con una mujer de su familia. Los hijos nacidos de esta unión gobernarán más tarde la tribu de donde era originaria su madre, la tribu de sus "ando". Otro procedimiento de sumisión al gobierno de los Mangbetu, más rápido que el anterior, se realiza mediante la educación de jóvenes (palanga) de familias de las tribus sometidas, lo que permite extender la lengua y las costumbres Mangbetu.

En 1860 ocupa el trono TUBA, hijo de NABIEM-BALI. Después de un período de luchas, DAKPARA ocupa parte del país y funda la dinastía de los MATSAGA, después de matar a TUBA.

En 1867, BUNZA (o MUNZA) sucede a su padre TUBA y se construye una residencia en Nangazizi. Allí recibirá, en 1869, al alemán SCHWEINFURTH que va acompañado de un comerciante nubio. SCHWEINFURTH describirá con bastante detalle la vida de los Mangbetu.

En 1882 AZANGA, hermano de BUNZA, tiene que realizar grandes esfuerzos para mantener su poder frente a los nubios y luego frente a los traficantes de esclavos hasta que, por fin, se imponen los belgas en la llamada "campaña árabe".

### 3. EXPLORACIONES DEL ZAIRE EN EL SIGLO XIX.

Los pueblos del Zaire permanecen, en cierto modo, aislados del resto del mundo hasta el siglo XIX, época de la fiebre exploradora, del colonialismo, del afán misionero y euro-civilizador.

Para conocer mejor el substrato político, económico y cultural del Zaire, no basta con el estudio de los antiguos reinos vistos desde dentro, es preciso también tener en cuenta los contactos que estos reinos han tenido con el exterior. Según CORNEVIN (23) se pueden distinguir cuatro períodos:

a) de 1485 a 1575, Portugal, que es el único país que conoce esta región de la costa atlántica, centra su atención en el reino de San Salvador.

b) de 1575 a 1665, Portugal se desentien- de del Zaire en favor de Angola, donde intensifica la trata de esclavos. Los holandeses intervienen en la política local del Zaire y de Angola. Los capuchinos hacen un gran esfuerzo de evangelización.

c) de 1665 a 1860. La batalla de Ambui- la (1665) señala el fin del reino Kongo unificado. Coincide con el comienzo de la hegemonía Lunda del Kasai. MWATA YAMVO reina de 1660 a 1675. El área de reclutamiento de esclavos se extiende hasta Shaba Sur- oriental, colonia Lunda, y se exportaban por la costa atlántica. Desde Shaba partían también esclavos hacia la costa oriental, aunque la trata de Zanzibar en es- ta época es menos importante, en lo que al Zaire se refiere, que la de la costa atlántica.

d) después de 1860 el cambio es rotundo. La trata atlántica casi ha desaparecido mientras que

la de Zanzibar toma proporciones catastróficas y se extiende a un tercio del Zaire. Los traficantes de esclavos de Khartum se unen a esta trata operando en el Uele, haciendo la conexión con los de Zanzibar.

El balance de los contactos del Zaire con el exterior es, pues, negativo en este período anterior a la colonización del XIX y XX y se puede resumir en una palabra: la trata (24). El efecto destructor de la trata en las sociedades africanas es incalculable, tanto la trata realizada por los árabes como la de los europeos.

Se comprende que los primeros exploradores de la segunda mitad del siglo XIX insistieran en la necesidad de suprimir este mal que destrozaba las poblaciones africanas y que constituía el factor principal de la decadencia económica, social y cultural no sólo del Zaire sino de toda el África negra. "Desde mediados del siglo XVI la costa atlántica de África entre el Cabo Verde (Senegal) y Loanda (Angola) era una reserva de esclavos para las plantaciones de América. Durante tres siglos que duró esta situación iba a anclarse en el espíritu de los europeos el concepto de un África "salvaje y primitiva" sin que se dieran cuenta de su responsabilidad en esta regresión cultural y económica" (25). Cincuenta millones de esclavos africanos salieron del continente con la trata, lo que representa un cuarto, más o menos, de la población actual.

En el Zaire, bajo el imperativo de la abolición de la esclavitud, interviene el rey LEOPOLDO II de Bélgica en colaboración con los misioneros del Cardenal Lavigérie. Pero lo mismo que los piadosos moti-

vos portugueses se degradaron con la trata, las declaraciones humanitarias del rey LEOPOLDO sirvieron de pantalla cómoda para enmascarar los intereses económicos más sórdidos (26).

Ya no interesaba el negro como mercancía. Ahora el interés de Europa iba dirigido hacia las riquezas materiales de Africa. Las exploraciones dieron a conocer la existencia de estas riquezas y Europa se lanzó a su conquista como si de un nuevo El Dorado se tratara.

En el Zaire, la exploración por la costa occidental se vió detenida por la barrera de las cataratas del río Zaire. Al contrario de lo que ha ocurrido la mayoría de las veces, la exploración de la cuenca del río se hará a partir de su nacimiento, por la parte meridional (LIVINGSTONE), a partir de Zanzibar (BURTON, SPEKE, GRANT, CAMERON) y desde el alto Nilo (BAKER, SCHWEINFURTH). Las primeras exploraciones son inglesas. No hay que olvidar que el siglo XIX es el siglo inglés por excelencia. Y en sus primeros pasos estas exploraciones tendrán un carácter científico.

### 3.1. POR EL OESTE.

Al finalizar las guerras napoleónicas, la Sociedad Geográfica de Londres quiso obtener información más detallada sobre el Zaire, dada la pobreza de noticias y de información con que se contaba en aquél momento, tres siglos después de haber sido reconocida su desembocadura.

Se encargó al capitán TUCKER, a bordo del velero "Congo", el descubrimiento de la posible relación entre el Níger y el Congo. La dureza del clima acabó en tres meses con la expedición (1816). Pero las notas aportadas por los supervivientes fueron de gran utilidad para la ciencia geográfica. "Por primera vez, dirá STANLEY, el bajo Congo se desprendió de la niebla de fábulas que había envuelto su existencia" (27). Ninguna otra expedición colectiva se atreverá a realizar por esta vía la exploración del río hasta medio siglo después. Sólo un explorador aislado, LADISLAS MAGYAR, en 1848, remontó el río Zaire hasta las cataratas de Yellela y seguirá el curso del Kwanza hasta el río Kwango.

El explorador LIVINGSTONE, en 1854, hace sus primeros recorridos por la región de Dilolo y del alto Kasai. A comienzos de 1855 establece la vía transversal de Loanda a Quelimane. El teniente GRANDY (1873) de la expedición de LIVINGSTONE, sube el río Zaire hasta los primeros rápidos. En 1874 el alemán POGGE y el austriaco LUX acompañan a la expedición "VON HORNBYER-SCHEN". POGGE se separa de LUX y llega a la región del KASAI, instalándose en Kapanga, a orillas del Lulua, residencia de MWATA YAMVO.

### 3.2. POR EL ESTE.

En la parte oriental, las exploraciones van a conducir al descubrimiento de los lagos, resolviendo el problema de las fuentes del Nilo.

Los exploradores SPEKE y BURTON llegan al lago Tanganyika el 13 de febrero de 1858. SPEKE descubre el lago Victoria en julio del mismo año y, en 1861, en compañía de GRANT, demuestra que este lago es una de las fuentes del Nilo, descendiendo por el río a partir del lago.

BAKER descubre el lago M'Voutan N'Zigbe en 1864, rebautizándolo con el nombre de Alberto, en honor del marido de la reina de Inglaterra. De esta forma queda resuelto el problema de las fuentes del Nilo: los lagos Victoria y Alberto son esas fuentes (28).

LIVINGSTONE, por su parte, llega al Lualaba. Todavía duda si se encuentra ante las fuentes del Nilo o del Zaire. Realiza numerosos viajes hasta agotarse. Atraviesa, una vez más, el lago Tanganyika (¿será un ensanchamiento del Nilo o verterá sus aguas en el Zaire?) y llega a Ujiji el 23 de octubre de 1870 donde se encuentra con el periodista HENRI MORTON STANLEY que, enviado por el "NEW YORK HERALD", iba en busca del gran explorador LIVINGSTONE. Durante cierto tiempo exploran juntos y se separan en 1872. Dos años más tarde LIVINGSTONE muere al borde del lago Bangwelo. Entretanto STANLEY de simple periodista se habrá convertido en uno de los hombres clave de la ocupación del Zaire.



La Sociedad Geográfica de Londres encargará más tarde a CAMERON la continuación de los trabajos de LIVINGSTONE. Llega al lago Tanganyika, trata de descender por el Lualaba, pero le niegan las embarcaciones. Entonces, en 1875, emprende el camino de la costa occidental por el río Lomami. Es el primero que descubre los yacimientos de cobre, carbón y oro de Shaba y el segundo que atraviesa África central de Este a Oeste.

Las expediciones siguientes se deben a la iniciativa particular. Hasta 1883 no tienen relación con las empresas de LEOPOLDO II de Bélgica. Las de MIANI, POTAGOS y JUNKER fueron provocadas por SCHWEINFURTH, que exploró el país Zande en el Uele superior (29) y tomó contacto con los pigmeos. Le impresiona el despoblamiento de la región a causa de la trata y piensa en la creación de un Estado negro para enfrentarse a la invasión de los negreros árabes que llegaban por el Norte. Esta idea la recogió y desarrolló LEOPOLDO II.

GIOVANNI MIANI llegó también al Uele en 1872. El doctor POTAGOS describe su viaje a Sudán (30), llegando al borde del Uele, lo mismo que lo hicieron JUNKER y BOINDORFF. JUNKER nos ha legado los datos más precisos sobre las sociedades africanas que encontró (31). A partir de 1880 le acompañó CASATI. La zona será luego sometida al campo de acción belga.

Hasta este momento sólo se conocían algunas zonas del futuro Congo Belga. STANLEY fué el primero en recorrer todo el país, consiguiendo vencer las dificultades que la naturaleza y los hombres le ofrecían. Partiendo de Bagamoyo (Tanzania) el 17 de noviembre de 1874, llega a Boma (desembocadura del Zaire) tras 999 días de viaje, el 9 de agosto de 1877.

### 3.3. LEOPOLDO Y EL ESTADO INDEPENDIENTE DEL CONGO.

El rey LEOPOLDO II, rey de los belgas, soñaba con la gran aventura africana. Era consciente de que la opinión pública belga no estaba madura para una aventura colonial. Por ello decide crearse un imperio personal que luego legaría a su país. De este modo satisfacía su sed de cración y de poder, haciendo fructificar la inmensa fortuna personal que le había legado su padre. Además, Bélgica necesitaba adquirir materias primas y contar con un mercado para los productos manufacturados de su incipiente industria. La "máscara de sus ambiciones" constituye, según CORNEVIN (32) el objetivo humanitario de suprimir la trata de esclavos.

LEOPOLDO II, para lograr sus objetivos, convoca en 1876 una Conferencia Geográfica en Bruselas a la que acuden los enemigos de la esclavitud, los amigos de las exploraciones y los afeados en extender la "civilización" a Africa. El resultado de esta Conferencia fué la creación de una Asociación Internacional para la exploración y la civilización de Africa central (A.I.A.). El ámbito de acción de la A.I.A. queda delimitado al Norte por el Sudán egipcio, al Sur por la cuenca del Zambeze y por los Océanos al Este y Oeste. La bandera será azul con una estrella de oro, que simboliza la esperanza que brilla sobre las tinieblas africanas.

La primera expedición organizada bajo la protección de LEOPOLDO II sale en 1877. Un año más tarde, en 1878, LEOPOLDO entra en contacto con STANLEY, que ya había recorrido a pie estas regiones, y firma un contrato con él por una duración de cinco años.

Los intentos de exploración se harán, esta vez, por el Oeste. En el marco de la A.I.A. se crea un "Comité de Estudios del alto Congo". La expedición de STANLEY se inicia en agosto de 1879. A los 34 días de navegación y a 150 kms. de la costa, STANLEY instala en Vivi la primera base del "Comité de Estudios del alto Congo" que será hasta 1886 la capital de las empresas del rey LEOPOLDO. La expedición estaba oficialmente organizada con fines exclusivamente humanitarios y científicos, pero STANLEY debía anexionarse el Bajo Zaire por cuenta del rey de los belgas.

En etapas sucesivas, STANLEY, una vez disuelto el "Comité de Estudios del alto Congo" y creada la "Asociación Internacional del Congo" (A.I.C.), realiza en nombre de esta última un enorme trabajo de ocupación pactando con los nativos y funda Léopoldville (hoy Kinshasa).

Pero no es el rey LEOPOLDO II el único interesado en la "conquista" de Africa central. Franceses, portugueses, alemanes e ingleses se lanzan en una verdadera carrera contra el reloj a la ocupación de los mejores puestos. En estas circunstancias se convoca la Conferencia de Berlín (15 de noviembre de 1884-26 de febrero de 1885) para fijar las reglas del juego y delimitar las competencias territoriales de cada gran potencia en el conjunto de Africa, en una palabra para realizar el reparto de Africa. BISMARCK, árbitro europeo del momento, convoca a los representantes de las catorce naciones con "intereses" en Africa.

Los principios en que se basa la Conferencia de Berlín son básicamente los mismos que se utilizaron en el Congreso de Viena de 1815 para el reparto de Europa: en este caso evitar que una potencia europea se

haga preponderante en Africa. Hay que lograr un equilibrio de influencias y de dominio entre las potencias con mayores intereses (Inglaterra, Francia, Alemania, Portugal, España y Bélgica).

El 23 de febrero de 1885 la Conferencia toma nota de la constitución del Estado Independiente del Congo y, tres días más tarde, en el Acta final, se determina el "estatuto de la cuenca convencional del Congo" que comprende:

- en el plano político: ocupación territorial efectiva y neutralidad de los territorios definidos por la Conferencia.

- en el plano económico: libertad de comercio y de navegación por el Congo.

- en el plano social: prohibición de la esclavitud y supresión de la trata en Africa y por el mar. Compromiso de mejorar las condiciones morales y materiales de los africanos.

A pesar de que los límites geográficos del nuevo Estado no están claramente delimitados y del condicionamiento de la ocupación efectiva, el triunfo de LEOPOLDO II fué total. El propio rey LEOPOLDO fué designado unánimemente por la Conferencia como Jefe del nuevo Estado Independiente del Congo.

Como observa PIRENNE (33) quizá fué en Bélgica donde este triunfo diplomático tuvo menos eco. De hecho, el voto favorable del Parlamento belga autorizando al rey LEOPOLDO a ser Jefe del nuevo Estado, se obtuvo con dificultad. La unión entre Bélgica y el Estado Independiente del Congo se limita al hecho de que ambos Estados tienen el mismo Jefe de Estado: LEOPOLDO.

El rey de los belgas va a enrolar en una "cruzada" a misioneros y oficiales del ejército que van a trabajar para conseguir los objetivos humanitarios de la colonización y que, simultáneamente, consciente o inconscientemente, van a permitir la realización de la explotación económica del país en beneficio del rey y de las sociedades anónimas que pronto se instalarán en el Zaire.

Durante 23 años LEOPOLDO II es soberano del Congo, soberano absoluto que no verá con sus ojos su reino, pero que seguirá, paso a paso, la lenta construcción de este país a través de los mapas, de los relatos de sus exploradores y de la subida de los valores en la Bolsa.

Poco a poco se delimitan las fronteras, no sin conflictos con las demás potencias europeas con posesiones limítrofes, se elimina a los traficantes árabes -la campaña árabe- y una serie de expediciones permite conocer las riquezas del país y comenzar su explotación metódica.

Los autores han sido duros, no sin razón, con la obra congoleña de LEOPOLDO y con las sórdidas preocupaciones de las compañías. Pero hay que reconocer igualmente la incomparable actividad de exploración y de pacificación, sin olvidar el valor y heroísmo de tantos pioneros en los campos de la evangelización, de la acción sanitaria y de la educación.

### 3.4. EL MEDIO SIGLO BELGA (15 nov.1908-30 jun.1960).

A pesar de los esfuerzos del rey LEOPOLDO por convertir "su" Estado del Congo en un dominio de la Corona prevalece la tesis de las Cámaras belgas en favor de una anexión pura y simple a Bélgica. De esta manera, en 1908, el Estado Independiente del Congo se convierte en el Congo Belga.

La historia de la colonización belga, durante estos cincuenta años, será aún por mucho tiempo objeto de investigación y discusión. Para unos, como ha dicho CORNEVIN (34), es un modelo de gestión administrativa y de "paternalismo ilustrado", para otros, los aspectos negativos superan ampliamente a los positivos.

Los cambios que experimenta el país y su población al contacto con los colonizadores son muy importantes: se utiliza la moneda en el comercio, se abren nuevas vías de comunicación (carreteras, ferrocarriles, vías fluviales, etc.) que acaban con el aislamiento, se desarrolla la explotación minera del cobre, diamantes y oro. La vida de las comunidades congoleñas evoluciona dentro de un rígido esquema administrativo. La asistencia médica fué sin duda uno de los aspectos más positivos de la colonización, ya que se extendió, por medio de hospitales y dispensarios, hasta los más lejanos lugares del país. La enseñanza, en su mayor parte en manos de misioneros, sirvió para formar los auxiliares de la colonización. A pesar del gran número de alumnos que iniciaban sus estudios primarios, el sistema educativo no permitía el acceso a estudios superiores más que a un muy reducido número de ellos. Sólo aprendía el francés -lengua oficial- una limitada "élite".

Los únicos documentos escritos de esta época son belgas, lo que impide que contemos con el punto de vista del colonizado. La etnología, por su parte, ha estudiado las sociedades del Zaire durante esta época, como sociedades primitivas, sin tener en cuenta su pasado ni la evolución que están sufriendo ante el impacto colonial. Sólo recientemente los nuevos sociólogos zaireños han iniciado este estudio complejo e interesantísimo.

#### 4. HACIA LA INDEPENDENCIA.

El movimiento zaireño hacia la independencia está en la línea de los movimientos independentistas del resto de los países africanos. Ya desde la guerra de 1914-1918 los africanos pensaron que los europeos, considerados como campeones de la libertad y de la justicia, no formaban un frente unido sino que tenían sus diferencias y sus disputas.

En 1919 se celebra el primer Congreso Pan-africano, convocado por W.E.B. DU BOIS, en París. Será seguido en 1921, 1923 (Londres) y 1927 (New York) por reuniones que reclaman igualdad de derechos para todos los hombres de todas las razas. En 1945, en Manchester, se encuentran junto a DU BOIS hombres como KENYATA, NKRUMAH y la mayor parte de los líderes africanos.

En 1945, aunque no hay un sólo universitario africano en el Zaire, sin embargo existe una élite formada en las escuelas primarias y secundarias y en

los seminarios eclesiásticos, que comienza a reclamar la libertad (35).

Mientras que los pueblos del Africa francesa avanzaban rápidamente hacia la independencia, los dirigentes belgas guardaban una prudente reserva en materia de la "emancipación congolese" (36). A fines de 1955 el profesor VAN BILSEN (37) propone un plan de treinta años (¡) para la emancipación del Africa belga, causando un gran estupor en los medios europeos. El discurso del general DE GAULLE en Brazzaville y la Conferencia de Accra harán que el gobierno belga considere la necesidad de conceder la independencia a su colonia.

En medio de un Africa que hierve en fiebre nacionalista el Congo Belga representaba un remanso de paz y serenidad. Los congolese más cultos van formando asociaciones, no siempre autorizadas. Las primeras agrupan a antiguos alumnos de colegios religiosos: UNELMA (de Hnos. Maristas), ASSANEF (de las Escuelas cristianas). Es una especie de aprendizaje de vida parlamentaria. En 1946 se crea UNISCO (Unión de intereses sociales congolese) a cuya cabeza KASAVUBU comienza su carrera.

La ABAKO (Asociación de los BA LONGO) surge en 1950 presidida por M.E. NZEZA-LANDU. El Manifiesto de esta asociación cultural deja entrever su principal tema político: unidad del pueblo Kongo basado en la lengua kikongo y en la historia del reino "Kongo dia Ntotila". Este Manifiesto se publicó en el diario "Courrier d'Afrique" del 24 de noviembre de 1953, con una Nota destinada al gobierno belga para evitar todo "malentendido" sobre los objetivos puramente cultura-



les de la asociación. En 1954 ABAKO presenta un programa de actividades culturales y de investigación histórica y sociológica. Al ser nombrado KASAVUBU presidente de ABAKO, esta asociación se orientará decididamente hacia la política y constituirá uno de los elementos básicos de la lucha por la independencia (38).

En 1951, el sacerdote José MALULA (hoy cardenal de Kinshasa) funda un grupo cultural que publica una hoja multicopiada con el título de "Conscience africaine". El 30 de junio de 1956, dando respuesta al plan VAN BILSEN, publica un Manifiesto en el que, por primera vez, aparece la palabra "Independencia". Dentro de una línea moderada, ya que acepta el plazo de los treinta años, prevé al final del camino la independencia. Por estos mismos días el primer universitario congolés, TOMAS KANZA, obtiene su licenciatura en psicología pedagógica en la Universidad belga de Lovaina.

La repercusión del Manifiesto fué enorme. La hoja se vendió a la salida de un partido de fútbol y alguien se había atrevido a pronunciar en público, aunque sólo fuera en una hoja multicopiada, la palabra tabú: Independencia.

Inmediatamente se entabla la discusión sobre el contenido del Manifiesto y en particular sobre los plazos. KASAVUBU, durante la Asamblea general de la ABAKO, en agosto de 1956, lee un verdadero contra-Manifiesto en el que reclama todas las libertades inmediatamente: "notre patience est à bout", dirá.

En la metrópoli la opinión pública se divide en partidarios y adversarios de la independencia, siendo estos últimos la inmensa mayoría.

Los acontecimientos más significativos, que señalan una mayor toma de conciencia política, son los siguientes:

- tumulto a la salida de un partido de fútbol entre un equipo belga y otro congolés, el 16 de junio de 1957.

- elecciones municipales de diciembre de 1957 con recrudecimiento de la actividad política. KASAVUBU sale elegido alcalde en el distrito Dendale de Léopoldville.

- la Exposición Internacional de Bruselas, en 1958. Numerosos congolese no sólo descubren Europa sino también a otros congolese y a europeos de distintas tendencias políticas y religiosas.

- el discurso del General DE GAULLE en Brazzaville (frente a Léopoldville, en la otra orilla del río) que abre las puertas de la independencia a los países de Africa. Es el 24 de agosto de 1958.

- descubrimiento del Panafricanismo. Del 5 al 13 de diciembre de 1958 tiene lugar en Accra la Conferencia Panafricana, a la que asisten tres líderes del M.N.C. (Movimiento Nacional Congolés), LUMUMBA, DIOMI y N'GALULA. En sus contactos con NKRUMAH y SEKUTURE descubren el Africa Independiente, la solidaridad africana y las posibilidades que les ofrece la tribuna de las Naciones Unidas. A su vuelta de Accra, LUMUMBA pronunciará un discurso cuya frase final encontrará un gran eco: "La independencia no es un regalo de Bélgica, sino un derecho fundamental del pueblo congolés".

- la explosión del 4 de enero de 1959.

El motivo fué la prohibición de un mitin de la ABAKO. El resultado, tres días de incendios y pillaje en los que murieron 42 congolese y otros 250 fueron heridos. Esta fecha se conmemora como el día de los Mártires de la Independencia. La ABAKO es disuelta, sus líderes son encarcelados o huyen a Brazzaville. LUMUMBA con su M.N.C. logra aparecer como el hombre de los belgas, apoyando además las tendencias unitaristas frente a las federalistas de la ABAKO.

- la Mesa Redonda belgo-congolese (enero-febrero 1960), en la que los líderes congolese discuten con las autoridades belgas la organización del futuro Estado y en la que se fija la fecha de la independencia para el 30 de junio de 1960. En esa fecha nace la República Democrática del Congo, siendo su primer Presidente JOSE KASAVUBU y PATRICIO LUMUMBA su Primer Ministro.

5. DE LA REPUBLICA DEMOCRATICA DEL CONGO A LA  
REPUBLICA DEL ZAIRE.

Los primeros años de la Independencia del Zaire son unos años en los que se manifiestan, a veces de forma violenta, las distintas tendencias internas entre federalismo, separatismo y unitarismo, mezclándose con las posiciones ideológicas del capitalismo, socialismo y comunismo. Las grandes potencias, al igual que la antigua metrópoli, no dejaron de intervenir de forma más o menos directa en el desarrollo de todos y cada uno de los conflictos internos.

Esquemáticamente se pueden distinguir las siguientes etapas:

- Gobierno de LUMUMBA (30 de junio-5 de septiembre). El 11 de julio ~~KATANGA~~ se declara independiente con TSHOMBE. El 5 de julio, motín de la fuerza pública. Ruptura con Bélgica. Intervención de las fuerzas de las Naciones Unidas contra la secesión de Katanga. Secesión de KASAI con KALONDJI.

- El Colegio de los Comisarios (19 de septiembre de 1960- 9 de febrero de 1961) reunido por el coronel MOBUTU trabaja en el plano legislativo. Arresto y posterior asesinato de LUMUMBA. Consolidación de la secesión de Katanga.

- Febrero-Julio 1961 : Gobierno ILEO. Existen tres gobiernos (Léopoldville, Stanleyville y Elisabethville) y tres mesas redondas. Esta situación finaliza con la reunión del Parlamento y la formación de un gobierno legal.

- el Gobierno ADULA (agosto 1961-30 junio 1964). Período dominado por el problema katangués, el presupuesto, el de la ONU y el de las provincias. En 1963 logran imponerse las tropas de la ONU y finaliza la secesión de Katanga. Pero inmediatamente, a fines de 1963, se inicia una rebelión armada de tipo chino en la provincia del Kwilu (MULELE) surgiendo nuevos focos rebeldes en Katanga, Kivu y en toda la zona del Este y del Noreste. Elecciones en mayo de 1964 y nueva Constitución.

- Gobierno de TSHOMBE (julio de 1964-octubre de 1965). El hombre de Katanga pasa a ser primer ministro del Congo. Su misión será acabar con la rebelión utilizando las tropas de mercenarios que ya utilizara en Katanga. A pesar de sus éxitos ante los rebeldes la situación política empeora y debe abandonar el país.

- Tras un breve Gobierno de EVARISTO KIMBA, el GENERAL MOBUTU toma el poder el 24 de noviembre de 1965. El golpe de Estado instaaura el "Nuevo Régimen", proclamándose Presidente de la República el General MOBUTU, tras la destitución del Presidente KASAVUBU.

La primera tarea del nuevo Presidente será la de reforzar el poder central. Para ello suprime el cargo de primer ministro, restringe los poderes del Parlamento, suprimiéndolo transitoriamente, crea una Secretaría general de la Presidencia, prohíbe los partidos políticos y el derecho de huelga, organiza y controla los medios de información y fija en ocho el número de las provincias, alejando así la amenaza de balkanización.

La paz interna va restableciéndose poco a poco. Primero se impone acabar con los restos de la rebelión de 1964 y luego habrá que hacer frente a nue-

vos brotes de sublevación que esporádicamente irán surgiendo, debido básicamente a la presencia de los mercenarios y de los "gendarmes katanguenios": la más importante será la de julio de 1967 que duró pocos meses y acabó con la derrota y expulsión de los mercenarios.

Desde el punto de vista político tuvo gran importancia la creación, en mayo de 1967, del partido único, el M.P.R. (Movimiento Popular de la Revolución). Se estructura tanto a nivel nacional (Congreso, Buró Político, Comité ejecutivo nacional) como provincial (los Gobernadores son simultáneamente delegados del Gobierno y jefes provinciales del partido). Es total la compenetración entre las estructuras del Gobierno y las del partido. El Presidente de la República es también presidente del Partido, los ministros son necesariamente miembros del partido. Desde la Constitución de 1967 (39) el M.P.R. tiene la supremacía sobre el Gobierno y, a partir de la reforma constitucional de 1970, el Buró político aparece como la institución suprema del país.

El M.P.R. se proclama "Partido de masas". En consecuencia ha adoptado la articulación propia de tales partidos. Sin embargo, no deja de ser un partido dominado por una oligarquía: "el buró político".

Dos son las funciones principales que cumple el partido: encuadramiento y formación política de masas y contribución al fortalecimiento del poder mediante la confusión de poderes en beneficio del partido y de su líder. "Ante la crisis de la sociedad tradicional, fruto del trauma de la Independencia, se ha hecho sentir la necesidad de un encuadramiento y

una formación política de masas" (40).

Se necesita unir al pueblo política e ideológicamente, con la adhesión al partido y la difusión de la nueva ideología dominante: la "autenticidad". "Todo el sentido de nuestra búsqueda, todo el sentido de nuestro esfuerzo -dirá el Presidente MOBUTU- radica en que tratamos de encontrar nuestra autenticidad y que la encontraremos porque queremos, a través de cada una de las fibras de nuestro ser profundo, descubrirla más y más cada día. En una palabra, queremos, nosotros zaireños, ser zaireños auténticos" (41).

La búsqueda de la autenticidad se manifiesta en todos los ámbitos, incluso en el de la economía: "debemos elegir entre los logros del progreso los que no destruyan nuestro arte de vivir, esta manera de ser africana que el mundo entero, en muchos aspectos, nos envidia" (42).

La reforma monetaria de junio de 1967 se sitúa dentro de este marco de autenticidad puesto que no sólo trata de adecuar la paridad de la moneda a la realidad del mercado sino que simultáneamente el franco congoleño es sustituido por una nueva unidad monetaria: el Zaire (43).

La autenticidad, que no es otra cosa que la propia identidad, la personalidad africana y zaireña que se siente en peligro de desaparición y de disolución ante el impacto de la colonización occidental, a pesar de manifestarse en aspectos más o menos superficiales, es la reacción normal ante el peligro de desaparición de esa propia identidad cultural, económica, social e ideológica.

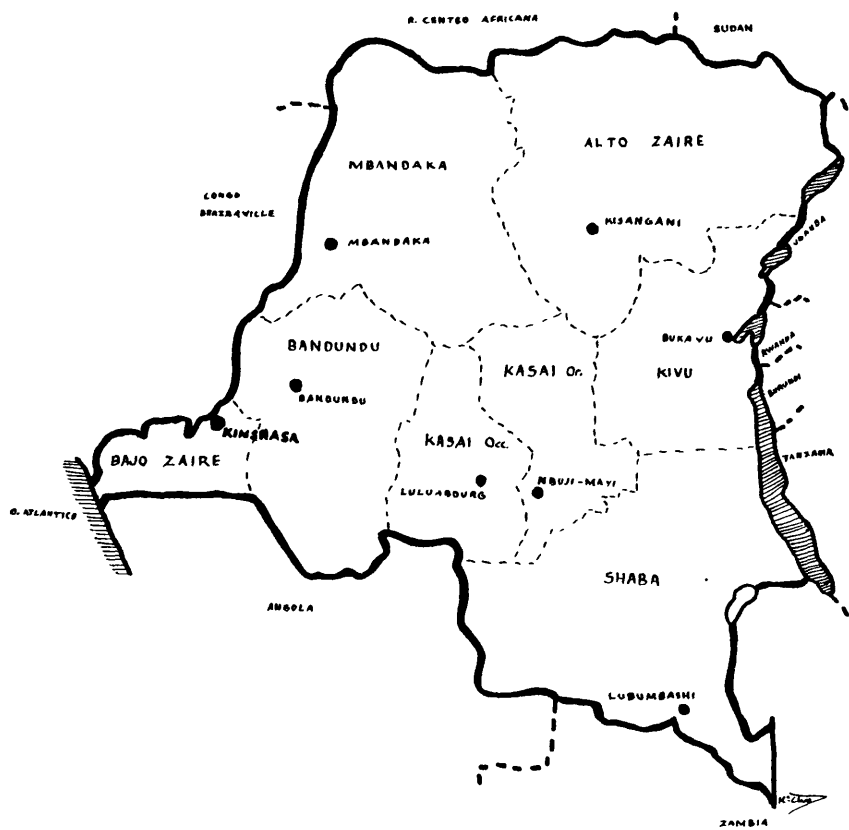
Los problemas con que se encuentra el Zaire en estos años ochenta no difieren sustancialmente de los de los demás países en desarrollo no productores de petróleo. Sin embargo, conviene no olvidar que el Zaire es un país con "futuro". Sus posibilidades de desarrollo son muy grandes, aunque las circunstancias de la economía mundial no permitan en este momento explotarlas en la medida necesaria.

El estudio del pasado nos ha permitido contemplar desde "una perspectiva histórica" la vida de los pueblos que componen este gran país, única forma de conocer un pueblo, según ORTEGA Y GASSET. A pesar de su antigüedad histórica el Zaire es un pueblo nuevo, abierto plenamente hacia el futuro, un futuro lleno de posibilidades.

- - - - -



10161



Mapa 3.- División administrativa.

N O T A S

II. HISTORIA DEL ZAIRE.

- (1) Aparte de este significado lingüístico, la palabra "bantú" conlleva un significado antropológico. En la mayor parte de las lenguas "bantúes" la raíz "NTU" hace referencia al hombre-que-forma-parte-de-la-propia-etnia. Así la palabra "muntu" se traducirá por "hombre", pero no en el sentido genérico de cualquier ser perteneciente al género humano, sino en el más restringido de hombre perteneciente a la etnia "ntu". No existe un término para designar al ser humano en general. Casi podríamos decir que para los "Bantu" (plural de muntu), el hombre por antonomasia es el que pertenece a su propia etnia, no mereciendo el apelativo de "hombre" quien no pertenece a la misma. Al hombre blanco nunca se le llamará "muntu" sino "muzungu" (en kiswahili).
- (2) NENQUIN, J., Notes on some early pottery culture in northern Katanga, Journal of African History, IV, 1 (1963), p. 19-32.
- (3) CORNEVIN, R., Histoire du Congo, Léopoldville-Kinshassa, des origines préhistoriques à la République Démocratique du Congo, 3ème éd., Paris 1970, p.29.
- (4) Léopoldville 1963.
- (5) FIGAFETTA, F., Relatione del Reame di Congo delle circonvicine contrade, Rome 1591, trad. W. BAL, Léopoldville, 1963.
- (6) BONTINCK, F., La Fondation de la mission des Capucins au royaume du Congo, par le P. J.-F. de Rome 1648, Louvain, 1964.
- (7) JADIN, L., Le Congo et la secte des Antoniens. Restauration du royaume sous Pedro IV et la "saint Antoine" congolaise (1694-1718), en Bull. Inst.Hist. belge de Rome, Fasc. XXXIII, 1961.

- (8) JADIN, L., Aperçu de la situation du Congo et rite d'élection des rois en 1755, d'après le P. Cherubino de Savona (1759-1774), id., Fasc. XXXV, 1963.  
Aperçu de l'histoire du royaume du Congo (1482-1718) en Bulletin Faculté des lettres de Strasbourg, mars, 1964.
- (9) VANSINA, J., Les anciens royaumes de la savane, Léopoldville 1965, pp. 31-53, 101-119 y 146-152.
- (10) BALANDIER, G., La vie quotidienne au royaume du Congo du XVIIe au XVIIIe siècle, Paris 1965.
- (11) CORNEVIN, R., o.c., p. 33. Da una visión bastante completa de la organización administrativa del reino Kongo.
- (12) Id., ibid., p. 35.
- (13) Id., ibid., p. 37.
- (14) Id., ibid., p. 40.
- (15) TORDAY, Les Bushongo, Bruxelles 1910.
- (16) VANSINA, J., Les tribus Bakuba et les peuplades apparentées, Tervuren, 1954.
- (17) HIERNAUX, J., Note sur une campagne de fouilles à Katoto (1959), en Zaïre, vol. XIV 2 de marzo de 1960.
- (18) CORNEVIN, R., o.c., p. 47.
- (19) Las fechas serían 1675-1715 según Dom HADELIN, R., Résumé de l'Histoire ancienne du Katanga, Bull. CEPSI, 1963, pp. 3-40.
- (20) CORNEVIN, R., o.c., p. 55.
- (21) Id., ibid., p. 60.
- (22) CASATI, G., Dix années en Equatoria, Paris, 1892.
- (23) CORNEVIN, R., o.c., p. 69.
- (24) Id., ibid., p. 77.
- (25) Id., Histoire de l'Afrique, Paris 1964, p. 214s.

- (26) CORNEVIN, R., Histoire du Congo, p. 77.
- (27) STANLEY, H.M., Cinq années au Congo (1879-1884), Paris, p. 5.
- (28) En la actualidad el lago Alberto ha sido rebautizado con el nombre de MOBUTU SESE SEKO.
- (29) Su Voyage au coeur de l'Afrique contiene interesantes relatos. Ver "Au coeur de l'Afrique" (18684 1871), resumen según la traducción de Mme. H. Loreau por J. Belin de Launay, Paris 1877.
- (30) POTAGOS, Dr., Dix années de voyages dans l'Asie centrale et l'Afrique équatoriale, Paris 1885, p. 298.
- (31) LOTAR, R.P., Junker, en Biographie coloniale belge, p. 560.
- (32) CORNEVIN, R., Histoire du Congo, p. 77.
- (33) PIRENNE, H., Histoire de la Belgique, p. 355: "Le pays semblait embarrassé du succès personnel que son roi venait de remporter. Il fallût toute l'habileté de Beernaert pour amener les chambres à voter les déclarations des 28 et 30 avril 1885, arrêtées au terme de l'article 62 de la constitution qui autorisait "S.M. le roi à être chef de l'Etat fondé en Afrique par l'Association internationale du Congo". Ce vote est d'ailleurs un simple vote de courtoisie, sinon de résignation. Il n'engage que le souverain dans "l'aventure congolaise", toutes charges et toutes responsabilités étant déclinées par la Belgique".
- (34) CORNEVIN, R., Histoire du Congo, p. 173.
- (35) DAYE, P., L'empire colonial belge, Bruxelles 1922, p. 215. A pesar de haber escrito su obra veinte años antes, las frases de este autor explican perfectamente la evolución del pensamiento de las nuevas élites congoleesas.
- (36) CORNEVIN, R., Histoire du Congo, p. 230.
- (37) VAN BILSEN, Un plan de trente ans pour l'émancipation de l'Afrique belge, Courtrai 1956.

- (38) ABAF 1950-1960, documents, édité par le CRLSP, 1962, Linshasa, n. 13.
- (39) "La fondation du Mouvement Populaire de la Révolution" en Courrier Africain, CRLSP, 1967, mayo 26
- (40) OYARZABAL, A., El régimen político del Zaire, trabajo inédito, p. 43 s.
- (41) Message du Président de la République au Parti Frère du Sénégal, du 14-2-1971.
- (42) Ibid.
- (43) Tras las devaluaciones de 1961 y 1963 el valor de la moneda, el franco congoleño (F.C.) había descendido de tal manera que el Presidente Mobutu se vió obligado a devaluarlo en un 300% respecto al cambio oficial establecido en 1963 (1.000% respecto a 1960). El Zaire, la nueva unidad monetaria, quedó fijado en 1.000 antiguos F.C. = 2 dólares USA = 100 Francos Belgas (F.B.). Cada Zaire está dividido en 100 Makuta (1 likuta = 1 F.B.) y cada likuta en 100 sengi. El deterioro posterior de la economía zaireña hace que la depreciación del Zaire haya hasta el extremo de que, a mediados de 1981, un Zaire equivale a unos 3 F.B.

406

III. PENSAMIENTO Y SOCIEDAD.

### III. PENSAMIENTO Y SOCIEDAD.

Africa se transforma. La mayor parte de los estudios que se hacen sobre Africa reflejan este hecho innegable. La transformación de Africa no puede circunscribirse a un hecho aislado, es toda la sociedad africana, en su conjunto, la que se encuentra en plena mutación. Dos palabras pueden expresar en síntesis la polarización de este cambio profundo: Tradición y Modernidad.

El impacto colonial ha sido tan fuerte y ha llegado hasta tal profundidad que el africano siente cómo "su mundo" se tambalea. El, que había logrado un equilibrio y una armonía con lo que le rodea. El, tan amante de la continuidad, tan respetuoso de la tradición, se encuentra de pronto desamparado.

En la actualidad muchos africanos están realizando un esfuerzo para encontrar una solución a esta crisis de la sociedad africana. Se trata de volver a las fuentes auténticas de la africanidad para encontrar en ella la inspiración necesaria que ayude a pasar el cabo de la modernidad sin abandonar los valores de la tradición, los valores auténticos del "ser africano".

### 1. PENSAMIENTO.

Una de las características de la sociedad africana es la existencia de una cosmovisión subyacente común. No todos los pueblos de Africa tienen esta visión con los mismos detalles, pero sí existe como denominador común para los pueblos llamados "bantúes".

Numerosos son los autores que han tratado de penetrar en este universo del pensamiento "bantú". Solamente citaremos las obras ya clásicas de los misioneros belgas TEMPELS (1) y NOTHOMB (2) y de los africanos KAGAME (3), ruandés, y MULAGO (4), zaireño.

Uno de los principales valores dentro del universo africano es el de la VIDA. La ontología bantú se caracteriza por una especial concepción del ser: Vida y Fuerza vital. Cuando dos zaireños del Este se encuentran, su saludo es: "Uko mzima?". Literalmente: "¿Estás vivo?". Es la preocupación principal: vivir y vivir en plenitud. En efecto, la pregunta carecería de sentido si se tratase de un simple "no estar muerto". Lo que realmente se pregunta tiene este sentido: ¿Estas plenamente vivo?.

El concepto de FUERZA VITAL es esencial para comprender el universo africano. Todos los seres del universo poseen fuerza vital propia. Esa fuerza vital es susceptible de incremento o de disminución en cada ser, y por supuesto en el hombre. Todo lo que rodea al hombre puede tener una influencia en su fuerza vital. Influencia positiva o negativa. Los demás hombres, ciertos objetos, ciertos acontecimientos, otros seres invisibles (antepasados, espíritus, etc.) pueden ayu-



darle a conservar, a fortalecer esa vida o bien pueden debilitarla o incluso hacerla desaparecer.

Toda la preocupación del africano está dirigida a fortalecer su vida y a evitar todo aquello que pueda suponer un peligro para su fuerza vital. Existen hombres "excepcionales" que irradian esa fuerza y existen igualmente objetos que tienen relación con esa fuerza vital: son los conocidos "dawa" o remedios.

En la aparición, incremento, disminución o desaparición de la vida existe siempre una voluntad. Para los bantús no existen las causas naturales que producen una enfermedad o la muerte. Nunca se preguntarán "qué" ha producido la enfermedad o la muerte sino "quién" ha provocado la pérdida total o parcial de la fuerza vital.

La vida es un don recibido de los antepasados, don que es preciso conservar y reforzar, don que se debe transmitir para que la corriente de la vida no se acabe. De ahí la importancia que concede el africano a este segundo valor: la FECUNDIDAD. La fecundidad es vivida como un valor esencial por el africano. La peor de las maldiciones que puede hacerse a alguien es decirle que muera sin descendencia. La esterilidad femenina es la mayor desgracia que puede ocurrirle a una mujer y la más profunda humillación para su marido. Un matrimonio estéril conduce normalmente a la separación de los esposos. La institución de la poligamia viene, en parte, motivada por este deseo de fecundidad. La utilización de "dawa" y el recurso a toda clase de remedios mágicos se impone para conservar tanto la fuerza vital como la fecundidad. Son numerosos los objetos artísticos destinados a este fin.

La vida no es algo que se viva aisladamente, en sí y para sí. Para el africano, y este sería el tercer aspecto de la Vida, la vida es VIDA-EN-COMUN, Vida en armonía con todos y con todo. El hombre occidental ve la naturaleza como un objeto que está ahí para ser conquistado, dominado. El hombre africano ve a la naturaleza como a alguien con quien debe convivir; comulga con la naturaleza y la respeta en su virginidad. No en vano el hombre africano se define más por su corazón que por su razón. No busca comprender ni racionalizar, sólo trata de armonizar con la naturaleza. Nunca la dominará ni la utilizará. Tratará de convivir fraternalmente con ella. De ahí que la escala de valores del hombre occidental no sirva para enjuiciar a la sociedad africana ni a las realizaciones de su cultura.

Frente a los demás hombres, el ideal africano es "convivir". "Mtu mpeke ni mufu" suelen decir en lengua swahili ("el hombre solo es un muerto"). "Vivir -dice V. MULAGO (5)- es existir en el seno de una comunidad, es participar de la vida sagrada de los antepasados, es prolongar a sus predecesores y preparar su propia prolongación en sus descendientes". El miembro del clan, de la familia, sabe perfectamente que no vive de su propia vida sino de la de su comunidad. El africano cree firmemente en los lazos de la vida que hace solidarios a los miembros de una misma familia, de un mismo clan.

Si la unión vital une a los miembros de una misma familia, a los miembros de una comunidad, en una suerte de "solidaridad horizontal", también existe una "solidaridad vertical" que une a los vivos con los antepasados. Los que mueren continúan viviendo en

sus hijos. De esta manera, un lazo vital, transmitido por generación, asegura la unidad entre ascendientes y descendientes.

De esta manera el africano no concibe la vida como algo personal e individualizado, sino que se ve como inmerso en ese flujo permanente de vida, del cual él mismo no es sino una gota.

Es común a todos los africanos la creencia en un Ser supremo, transcendente. Según las lenguas y tribus su nombre varía: Mungu (swahili), Nzambi (lingala), Immana (kinyarwanda), etc. Dios está muy lejano y prácticamente no existen relaciones entre Dios y los hombres. Sin embargo, Dios por su acto creador liberó una serie de "fuerzas" que son los espíritus.

Los espíritus tienen una función muy importante en la vida del africano. Según su propia forma de enfrentarse al mundo, el africano tratará de convivir con los espíritus, de "armonizar" con ellos y para ello utilizará todos los medios culturales y mágicos a su alcance.

Hay muchas clases de espíritus: los hay que residen en las aguas, en los pantanos, en los ríos, en la selva, en los pájaros, en los animales, etc. Hay espíritus de la tierra, de la lluvia, de la guerra, de la iniciación. Duermen durante el día pero vagan por la noche, por eso se evitan los ruidos fuertes durante la noche, aunque no les molestan los sonidos del tambor y la danza.



Los espíritus influyen constantemente en la vida del hombre: presiden la iniciación, aseguran la paz, la protección, guardan a los niños, gobiernan la fecundidad de la tierra y la de la mujer. Los espíritus están dotados de gran poder. Pueden favorecer o perjudicar al hombre. Por eso es preciso mantener buenas relaciones con ellos. El africano utilizará todos los medios a su alcance para vivir en paz y en armonía con ellos. Por medio de gestos, palabras y objetos se servirá de la magia para apropiarse su fuerza vital.

Para resumir podemos decir que el africano se ve y se siente inmerso en una serie de relaciones de fuerza cuyo contenido es la VIDA. Relaciones verticales y horizontales con otros hombres, con espíritus, etc. El gran problema de cada día será el mantenimiento y acrecentamiento de la fuerza vital para él y para su grupo.

Este aspecto se manifiesta incluso en el nombre de la persona. El africano normalmente tiene tres o más nombres distintos. Al nacer se le impone un nombre que sólo será conocido por algunos miembros de su familia. Este es el nombre verdadero, el nombre de vida ("jina la kitofu" dirán en swahili: "nombre del ombligo"). Quien conozca ese nombre tiene un poder potencial sobre esa persona. En el momento de la circuncisión se le impondrá otro nombre, al acrecentarse su fuerza vital. Y finalmente tendrá un nombre totalmente externo, "para andar por la calle", que será el que generalmente utilice en sus relaciones con los demás. Esta especie de artilugio en relación con el nombre sólo tiene la finalidad de salvaguardar la fuerza vital de una persona frente a posibles ataques de los demás.

## 2. SOCIEDAD.

Como no podía ser de otra manera, las características y las instituciones de la sociedad africana están en estrecha relación con las estructuras mentales, con la cosmovisión que, a grandes rasgos, acabamos de analizar. Sin entrar en la discusión sobre la interacción o la causalidad entre ambos aspectos -pensamiento y estructura social- sólo se apuntan aquí algunos aspectos de la estructura social africana.

### 2.1. EL PARENTESCO.

El parentesco constituye el marco básico de toda organización social africana. Para un occidental el término parentesco designa un conjunto reducido de individuos unidos, más o menos estrechamente, que mantienen unas relaciones afectivas, jurídicas o de interés material. La unidad de este grupo es menos consistente que la que corresponde al "clan" o al "linaje" o a la "tribu" africana.

#### 2.1.1. "CLAN", "LINAJE" Y "TRIBU".

Un clan es un grupo formado por todos los descendientes de una antepasado lejano, real o mítico, que tienen conciencia de una filiación común. Un clan puede dividirse en linajes. Estos agrupan al conjunto de los descendientes, en una sola línea, de una persona particular a través de un determinado número de generaciones. A menudo se confunden clan y linaje. Estos términos hacen referencia a estructuras sociales. El término tribu designa una organización política que se caracteriza por ser un conjunto de clanes con una autoridad común, un jefe.

La descendencia de los miembros del clan puede trazarse por línea masculina o femenina. De ahí el parentesco "patrilineal" o "matrilineal". Generalmente coexisten las dos formas. La mayor parte de las sociedades africanas se acogen al sistema patrilineal.

#### 2.1.2. EL PARENTESCO CLASIFICATORIO.

La situación caracterizada por el nombre de parentesco clasificatorio descansa en el principio según el cual todos los miembros de una generación, en el interior de un determinado grupo, son considerados como "hermanos" o "hermanas", cualquiera que sea el grado de parentesco real.

#### 2.1.3. LA EXOGAMIA.

Es la prohibición de casarse con un miembro del grupo propio de parentesco: clan o linaje. Los miembros del grupo están obligados a buscar pareja en otro grupo. No es raro que las reglas de la exogamia prohiban el matrimonio entre centenares de individuos.

#### 2.1.4. EL PRINCIPIO JERARQUICO.

Según este principio todo hombre se sitúa por encima o por debajo de otro en el seno del grupo. Un africano se encuentra generalmente frente a un superior o frente a un inferior. Respeta al primero y protege al segundo.

#### 2.1.5. LA SOLIDARIDAD.

Es una consecuencia de la pertenencia a un grupo de parentesco y se manifiesta en todos los ámbitos. Para muchos es considerada como una carga, porque los mejor acomodados se ven asaltados (lo que era impensable en la sociedad tradicional) por los parientes en todo momento, constituyendo una especie de "parasitismo social".

#### 2.1.6. LA AGRUPACION DOMESTICA.

El grupo doméstico se constituye por el matrimonio. El matrimonio es unión de dos individuos y alianza de grupos clánicos o de linajes, por medio de un "don de mujer". Tiene el aspecto de un pacto colectivo. El pago de la "dote" lleva consigo la transferencia de la mujer y de la autoridad que sobre ella tenía el jefe del grupo, así como la pertenencia de sus hijos al clan del esposo, en el régimen patrilineal. Parte de la fuerza vital del grupo originario de la mujer pasa a formar parte y a enriquecer el clan del esposo, sobre todo a través de los hijos que nazcan del matrimonio.

Otro aspecto de la agrupación doméstica africana es la existencia de la poligamia, muy extendida aún hoy. Y una de las consecuencias de la poligamia es la división del hogar polígamo en grupos uterinos que comprenden a cada mujer y a sus propios hijos. El marido es el núcleo de este conjunto dissociado.

## 2.2. OTRO TIPO DE RELACIONES.

### 2.2.1. LA DIVISION SEXUAL DEL TRABAJO.

La división sexual del trabajo está fundada en una cosmología según la cual el conjunto de seres del mundo está dividido en dos grandes clases que resultan de la diversidad del sexo. La pareja ideal y perfecta es la formada por el hombre y la mujer.

Resulta peligroso para un hombre tocar algo que pertenezca al principio "femenino" y viceversa. Esta situación fundamenta monopolios de actividad en base al sexo. En particular esto se manifiesta en la actividad económica: el hombre se dedicará a la caza, la mujer cultivará los campos, el hombre será herrero y la mujer alfarera. Casi todos los pueblos coinciden en excluir al hombre de la cocina. Esto hace que la vida del hombre solo o de la mujer sola sea inconcebible. Hay trabajos que un hombre no "puede" hacer y trabajos que le están vedados a la mujer.

### 2.2.2. LA DIVISION HEREDITARIA DEL TRABAJO.

Paralelamente a la división sexual del trabajo existe el reparto del trabajo entre los diferentes clanes y linajes que componen la sociedad. Esta división hace que existan monopolios sociales o económicos hereditarios.



### 2.2.3. LAS CLASES DE EDAD.

Para pertenecer a una clase de edad es preciso pasar por una "iniciación". Esta tiene lugar en el momento en que un joven o una joven pueden comenzar su vida de adultos. Consiste en un aprendizaje de normas y costumbres tradicionales y de los principios y creencias mágico-religiosas del grupo. La iniciación ofrece también un aspecto ritual que corresponde a una muerte seguida de un nacimiento a una personalidad diferente. Puede llevar consigo los ritos de circuncisión o de excisión. La clase de edad es una escuela de vida y todos los que pertenecen a una misma clase permanecen unidos por poderosos vínculos nacidos de las pruebas que tuvieron que afrontar en común. Esta solidaridad contribuye a la cohesión del grupo.

### 2.2.4. LA RELACION DE DOMINACION.

Puede darse este tipo de relación entre simples individuos y entre grupos sociales. La relación de dominación entre grupos sociales se da cuando sobre el mismo territorio existe una sociedad dividida en castas diferentes. Por ejemplo, entre pigmeos y negros bantús. Se trata de una relación de dominación económica y política.

Cada grupo social tiene un territorio cuyo acceso está prohibido a grupos vecinos. En ciertas tribus del Zaire, como ocurre por ejemplo con la etnia Shi, el Mwami (Jefe) cede el usufructo de la tierra a sus súbditos reservándose el derecho de recla-

mársela en cualquier momento. En la mayor parte de los casos el territorio de la tribu está dividido en parcelas que pertenecen al clan.

#### 2.2.5. EL RANGO.

Una de las preocupaciones del africano es conservar su rango. El hombre es importante por lo que da, por lo que gasta, y no por lo que ahorra. Una existencia social plena requiere una dilapidación constante de bienes, la cual atrae a su autor múltiples "clientes".

El prestigio social va acompañado al gasto ostentatorio. En una sociedad donde el prestigio social se mide por el gasto, es difícil la aplicación de criterios "económicos" propios de otras culturas. Conviene sin embargo, tener en cuenta que no se trata de gastos realizados en beneficio propio, para sí mismo, sino que siempre se trata de regalos, invitaciones, fiestas, gastos realizados en beneficio de otros. En definitiva se trata de una forma de comunicación de bienes (6).

N O T A S

III. PENSAMIENTO Y SOCIEDAD.

- (1) TEMPELS, P., La Philosophie bantoue, Paris 1945
- (2) NOTHOMB, D., Un humanisme africain, Valeurs et pierres d'attente, Bruxelles 1965.
- (3) KAGAME, A., La Philosophie Bantu-Rwandaise de l'Etre, Bruxelles 1956.
- (4) MULAGO, V., L'Union vitale Bantu chez les Bashi, les Banya-Rwanda et les Barundi face à l'unité vitale ecclesiale, Roma 1954.
- (5) MULAGO, V., o.c., p. 287 y ss.
- (6) Sobre el conjunto de este apartado ver el trabajo mecanografiado e inédito de OYARZABAL, A., La Seguridad Social en la sociedad tradicional africana, Madrid 1973.

120

E S T U D I O   A R T I S T I C O

I.   EL MARCO ARTISTICO.

II.  ESTUDIO DE LAS OBRAS.

III. LA NUEVA ESCULTURA DEL ZAIRE.

121

I. EL MARCO ARTISTICO.

## I. EL MARCO ARTISTICO.

### 1. CRITERIOS DE ANALISIS Y VALORACION DE LAS OBRAS.

Léopold Sédar SENGHOR dice que "el mérito del Arte del Africa Negra radica en no ser un juego, ni una pura emoción estética, sino en SIGNIFICAR" (1).

De la misma manera que el surrealismo nació del caos de la postguerra europea en círculos de desarraigados al acecho de nuevas fórmulas de vida y de expresión, de una interpretación del mundo más profunda que la del formalismo contagiado de esclerosis, que "proponían una revisión total de todos los valores", el Arte Negro ha surgido, con sus líneas propias, como producto de paz, ilustrando una vieja cultura, de las manos de un hombre negro que, a su vez, trataba de poner en orden su caos interior frente al cielo, a los elementos, a la selva, aunque, al mismo tiempo, con el cielo y con la tierra.

El Africa Negra ha pasado milenios en una soledad que se ha poblado con obsesiones cosmogónicas ante las fuerzas vitales a las que ha tratado de dominar. El negro, inmerso en la Naturaleza, es considerado como "primitivo". Ya PORFIRIO, siguiendo la doctrina estoica, afirmaba que "los hombres primitivos sentían pesar al cortar una planta, un árbol o al matar un animal, pues esos vegetales o animales, según ellos, estaban animados". Esta afirmación la recoge más tarde RATTAY en su obra "Religión y Arte de los Ashanti" diciendo que "se espera ver el espíritu errante del árbol (para hacer estatuillas, tambores, etc.) reintegrarse a su residencia en el árbol vivo" Esto explica los ritos de consagración de las figuras acabadas que les confieren un significado concreto.

El concepto de "primitivo" se ha dado al arte tradicional africano. Primitivo porque va ligado al cosmos, está cerca de las fuentes vitales de la emoción, cerca de los dioses, de la naturaleza. Y es cierto que el "alma negra" es hija del medio. Ese medio que ejerce una sensible influencia, como la luz pura y primitiva de la sabana y de la selva, una luz que hace resaltar la esencia de las cosas.

Surge así un arte que no es utilitario, un arte espiritual, religioso, mágico. La función esencial de los escultores es representar a los antepasados, a los genios, a las fuerzas vitales mediante fetiches, mediante estatuas que sean al mismo tiempo símbolo y habitáculo.

Se trata de captar su alma personal como fuerza eficaz mediante la representación de la figura humana, reflejo fiel del alma, estableciendo así un lazo entre lo real y lo subreal. Este hecho explica el predominio de las estatuas antropomorfas y de las máscaras, el que el hombre negro sea más escultor que pintor, menos dibujante que modelador, pues prefiere trabajar con sus manos la materia sólida: el marfil, la madera, el bronce, obteniendo unas obras con rasgos delicados o rudos.

El artista subordina los detalles a una jerarquía espiritual. Esta fuerza ordenadora hace resaltar generalmente los rostros. La técnica también se ve afectada por esa subordinación. Así se explica que muchos acusen al artista africano de incapacidad para observar y reproducir la realidad, cuando lo que en él prevalece es su voluntad de ordenación y subordinación.

El estilo y el ritmo de la escultura negra está en esa fuerza ordenadora como la respiración en la vida, que se hace regular o espasmódica siguiendo la tensión del ser y sus emociones. Ese ritmo es libre y es el que nos hace penetrar en la espiritualidad del objeto esculpido por los medios más sencillos, más directos.

En el arte africano nada hay que nos distraiga. Nada que sea anecdótico. El artista no pretende seducirnos, nos conquista. Y en este sentido el arte negro es clásico en el sentido que lo define MARITAIN: "Una subordinación tal de la materia a la luz de la forma ... que ningún elemento material proveniente de las cosas o del sujeto es admitido en la obra si no es estrictamente requerido como soporte o vehículo de esa luz y que acaba por detener o 'desenfrenar' el ojo, el oído o el espíritu" (2).

La escultura, como la música, como la danza de los negros, está enraizada en la tierra, en el sol, en el ambiente y más que descriptiva o impresionista, traduce sentimientos.

Es cierto que también encontramos ejemplares escultóricos con valor en sí mismos, obras creadas para el deleite y la contemplación, independientes de su contexto material y de toda justificación extraña a la naturaleza del símbolo que les es esencial, pero son muy escasas.

Las esculturas africanas están hechas más para su utilización que para su contemplación. Por su uso mágico o religioso establecen una intimidad entre el autor y ellas mismas, entre la naturaleza



y el hombre que nos permite hablar de un arte "naturalista" más que "naturalista", un arte de participación directa más que de descripción exterior.

LEIRIS afirma que las obras de arte negro tienen, en su mayoría, conexiones con las fuerzas en juego en el conjunto del mundo ambiente y no una simple relación abstracta que una cierta conformidad óptica establece entre una obra de arte y su modelo real o ficticio. Por otra parte, al ser obras humanas que utilizan una materia proporcionada por la naturaleza, este hecho tiene una serie de implicaciones para el africano.

Ya realice el artista una escultura de bulto redondo o una máscara, no trata la madera como si fuera un simple material inerte, sino que tiene en cuenta el contexto natural, entra en juego el simbolismo, el ritual. La misma factura se resiente aprovechando un aspecto del material: representaciones con figuras en troncos, ramas, etc. En el Museo de Tervuren se encuentra una figura Suku (Kwango) (3) que representa un personaje sentado con las piernas abiertas, evidenciando que su autor aprovechó una rama o una raíz triple que trabajó y pulió cuidadosamente.

Los criterios para analizar y valorar las obras de la escultura africana difieren de la corriente que enjuicia de manera formalista la obra y hace destacar los valores plásticos. Como la mayor parte de las artes europeas hasta la Edad Moderna, el arte africano revela otra concepción de la obra que se caracteriza por su "compromiso", por su "funcionalismo" preciso. Los valores estéticos no están ausentes del creador de la obra, pero busca más la eficacia del ob-

jeto. Las esculturas están destinadas a ser utilizadas en ceremonias. La máscara es un elemento de la vestimenta del bailarín. Las estatuillas se ungen con diversas materias o se introducen en ellas determinadas sustancias. Cuando no son utilizadas, se guardan las esculturas en la vivienda familiar o se ocultan en cabañas especiales.

Ciertas situaciones socio-políticas favorecen el desarrollo de un arte cortesano, decorativo y más desvinculado de lo mágico y lo sagrado, como en el caso de los Kuba, con mayor fuerza estética en las figuras.

Aunque en diverso grado, toda obra africana se inserta profundamente en la práctica religiosa del individuo y en el medio social, del cual es una expresión existencial.

En teoría, una obra de arte africana no puede ser comprendida, en toda su autenticidad, más que por aquél que participa plenamente en el contexto cultural que ha hecho nacer esa obra.

Para estudiar las esculturas del Zaire es necesario observar su belleza, las actitudes, las proporciones, los volúmenes, los materiales, las pátinas, tantos y tantos caracteres de los diversos estilos, pero hay que hacer hincapié en el significado de la obra, de sus relaciones con una sociedad, una religión, un contexto cultural determinado. Hay que buscar ayuda en la etnografía, la etnología, la geografía, la historia, la historia del arte. Incluso hay que referirse a los pioneros del arte africano para tratar de enmarcar las esculturas en sus regiones estilísticas correspondientes.

## 2. LAS FUENTES Y LOS DOCUMENTOS.

La evolución del arte del Africa Negra en general, y del Zaire en particular, escapa casi totalmente a nuestro alcance. La Arqueología proporciona algunos jalones: obras parietales, pinturas rupestres de TASSILI y ENEDI, anteriores a la desertización del Sahara y que muchos datan del milenio VIII al VII a.C., las de los pastores de bóvidos que se sitúan hacia el V milenio a.C. y las que se han datado en 1.200 a.C. parecen haberse debido a la mano de artistas negros.

Entre los restos de la cultura NOK (situada en Nigeria, en la meseta de Banchi) hay figuras humanas de tierra cocida y también figuras de animales. Aparece una figura Jano (con dos rostros opuestos), tema hoy extendido en Guinea y en el Sureste del Zaire. Esta estatuaria y el foco cultural de NOK han podido influir en la escultura del Zaire, pues grupos migratorios de pueblos, de este núcleo proto-bantú, se dispersaron hacia el Sur.

Hombres de lengua bantú se encuentran en Zimbabwe entre los siglos XII y XVIII d.C. que hacen esculturas de esteatita en forma de pájaros, amuletos y relieves con escenas de caza y de animales. Estos grupos de bantús debieron, quizá, replegarse ante los invasores hotentotes que venían del Sur, hacia la región del Zaire.

Al Sur de Etiopía, en Sidamo, zona ocupada por los Galla actuales, aparecen estatuas de piedra, generalmente de gran tamaño, junto a piedras fálicas clavadas en el suelo y a veces con grabados, que po-

drían ser huellas de un antiguo culto solar del que existen equivalentes en Kenya, Zaire y Camerun.

Los primeros exploradores europeos nos dan una información heterogénea de lo que vieron en sus viajes a Africa y de ella hay que entresacar lo referente a la actividad escultórica. FILIPPO FIGAFETTA y DUARTE LOPEZ en su obra "Descripción del Reino del Congo", aparecida en 1591, con grabados de los hermanos DE BRY, traducida casi inmediatamente a varias lenguas, escribían: "... y vimos innumerables objetos, pues cada uno se adornaba con lo que más le gustaba, sin regla ni medida, sin razón de ninguna clase ... elegían por dioses a culebras, serpientes, animales, pájaros, árboles, diversas figuras de madera y piedra, y retratos que representaban los seres enumerados, fueran pintados o esculpidos en madera, piedra u otro material ..." (4).

Anteriormente, según consta en documentos y es atestiguado por la existencia de una obra escultórica que CARLOS EL TEMERARIO en 1470 había adquirido de un portugués, ya existían esculturas de madera originarias, sin duda, de la costa Oeste de Africa. También se sabe que el portugués DIEGO CAO había recibido marfiles tallados en el Congo. Piezas de arte africano y americano figuraban entre las curiosidades que poseía el archiduque del Tirol, FERNANDO. En 1527, visitando la residencia de Juan ARGO, armador rico de la época, FRANCISCO I pudo admirar marfiles y estatuillas de Africa.

En el siglo XVII, un jesuita, el P. ATHANASIUS FIRCHER, fundó en Roma un Museo (actual Museo L. FIGORINI) donde se guarda una colección etnográfica importante y de la que forman parte las estatuas de

piedra llevadas desde el Bajo Zaire hacia 1695.

Las bellezas artísticas de BENIN son descritas por un viajero holandés, DOPPER. El botánico BOWDICH da a conocer el arte Ashanti y el holandés BOSMAN habla de fetiches de oro en 1704. MUNGO PARK, médico escocés, se asombra de la habilidad mandinga para trabajar el oro (1795-1797). CHARLES RATTON dice que la talla del oro "acusa a veces una concepción fácil y una inteligencia de raras proporciones en un pueblo salvaje". Su informe es de 1844. En 1875 G. SCHWEINFURTH estudia la escultura de los Zande y de otros pueblos limítrofes del Africa Central.

Estos contactos con la escultura del Africa negra hacen que se la conozca cada vez más y que se comience a valorarla. Pero hizo falta una colonización para que las relaciones entre el mundo europeo y el africano fueran lo suficientemente estrechas como para permitir la intercomunicación de ambas culturas.

La actividad artística de los pueblos del Africa negra fué estudiada desde el punto de vista estético, por primera vez, por el alemán LEO FROBENIUS (1873-1938). A pesar de que su obra tiene un carácter etnográfico, FROBENIUS rinde el homenaje merecido a las civilizaciones negras.

En 1879 se fundó en Paris el Museo de Trocadero, primer Museo dedicado exclusivamente a las artes de los pueblos no europeos. También se celebraron varias exposiciones dedicadas a Africa en Leipzig (1892), en Amberes (1894), en Bruselas-Tervuren (1897) antes de la fundación del Museo del Congo Belga, y en Dresde (1903) en el Zwinger.

Los europeos habían tenido contacto, pues, con la escultura africana antes de comienzos del siglo XX. Por tanto no es correcto atribuir el descubrimiento del arte del Africa negra a los artistas europeos de primeros de siglo. Los pintores cubistas y expresionistas inician el movimiento de colocar el arte africano en su lugar entre las corrientes artísticas del mundo. Este es su mérito.

En la primera mitad del siglo XX, el Occidente europeo es teatro de una verdadera revolución de las artes plásticas. A los modos de figuración naturalistas que traducen imágenes poco distantes de las que da la fotografía del mundo exterior, se oponen modos nuevos. Y son los cubistas, llamados así por el resultado de sus búsquedas e investigaciones, fundadas en el tratamiento de los volúmenes y que desemboca en un arte que opera con superficies y que no sería más que decoración si el espacio no estuviera sugerido. Los grandes promotores de este movimiento radican en París. Otros movimientos expresaban una actitud más libertaria que la de los impresionistas, como los fauves con colores y rasgos estridentes. En Alemania, el expresionismo, en Italia, el futurismo.

En el medio siglo, marcado por el fin de la primera guerra mundial, se señalan nuevas perspectivas estéticas por la subversión total de las letras y las artes que sugiere DADA y el dadaísmo. Hasta entonces sólo se daba valor estético a los objetos realizados por artistas adultos formados según disciplinas reconocidas. A partir de este momento se pone de manifiesto un interés por la producción de individuos que estaban fuera de ese marco: los considerados "salvajes", "primitivos", los que pertenecen a capas menos instruí-

das de la población. Su arte de llama "naif", "popular", por contraste con el arte de élites;

En esta crisis padecida por la sensibilidad estética occidental constituye un acontecimiento mayor la promoción de la escultura africana al rango de "arte", pues hasta entonces se la consideraba únicamente como una "curiosidad". Y fueron los pintores fauves, cubistas y expresionistas los que iniciaron este movimiento.

Hoy se reconoce, por derecho propio, el arte africano como una más de las contribuciones de los africanos a la herencia cultural de la Humanidad, no ya por la influencia de PICASSO, DERRAIN, MATISSE, BRAQUE y otros.

Hasta primeros del siglo XX apenas se concedía importancia al arte africano. Los Museos se habían llenado con obras africanas como curiosidades, sin valorar su mérito artístico. BASCOM dice que no se las reconocía mérito artístico porque no coincidían con los cánones del realismo imperante en el arte del momento (5). Una de las aportaciones más importantes del arte africano es la escultura. Generalmente las obras escultóricas son estilizadas. Se las juzgaba como expresiones de la carencia de habilidad de los africanos para representar las cosas tal como son. El error de esta apreciación se puso de manifiesto más tarde, cuando los artistas europeos se hacen abstractos y los artistas africanos realistas.

FELIX VON LUSCHAN (6) escribía: "Ni el mismo CELLINI hubiera podido hacer mejores obras, ni ningún otro antes o hasta hoy", al contemplar los bronce

de BENIN llevados a Europa tras el saco de Benin por una expedición británica en 1897. Se trataba de unos broncees naturalistas, técnicamente acabados, de tal forma que se creyó que los artistas debían ser europeos. La duda permaneció hasta 1912, fecha en que tuvo lugar el descubrimiento de las cabezas de bronce de IFE, más realistas aún que los broncees de Benin. La absurda teoría del origen europeo de estos broncees de Ife y Benin -ambas ciudades de Nigeria- cayó ante la evidencia.

LEIRIS y DELANGE recogen la opinión que atribuye a VLAMINCK el haber valorado por primera vez el arte negro en su justa medida (7). Según las palabras del pintor en 1905, pronunciadas en una taberna de Argenteuil, esto ocurre cuando descubre "dos estatuas pintadas de ocre, rojo, amarillo y blanco" y "otra de Costa de Marfil, negra". Hasta entonces A.DERAIN y VLAMINCK no conocían más que "fetiches bárbaros", y las compran. Después encuentran otras. Un amigo de su padre le da una máscara que su mujer iba a tirar a la basura. MATISSE y PICASSO conocían esta máscara. Poco a poco hacen entrar en su pintura conceptos plásticos de la escultura africana. La influencia del arte negro en VLAMINCK es meramente estilística, lo mismo que ocurre entre los expresionistas alemanes.

En 1906-1907 PICASSO pinta sus "Demoiselles d'Avignon", anunciando el cubismo. PICASSO inaugura con este lienzo su "época negra" caracterizada por figuras cuyos trazos violentamente acusados nos evocan los modelos conocidos entonces de la escultura africana.



El "cubismo analítico" marca el momento de mayor influencia del arte negro en PICASSO y sus compañeros, ya que para representar los objetos utilizan elementos, mostrándolos bajo diversos aspectos. Luego con el "cubismo sintético" tienden a la libre invención de signos capaces de expresar las cosas que existen en el espacio sin tratar de imitarlas.

En 1913-1914 PICASSO, según KAHNWERLER, construye sus esculturas rompiendo con la tradición escultórica europea y emplea planos asociados. En esa época PICASSO poseía una máscara de la región de Sassandra (Costa de Marfil), ejemplar de un tipo de máscaras que tenía las siguientes características: el rostro está representado por una superficie plana o ligeramente cóncava, la frente redondeada y la boca en forma de paralelepípedo unida a la frente por una tablilla que figura la nariz; dos cilindros o troncos de cono figuran los ojos. Es una combinación de elementos casi geométricos que, unidos, toman valor de signo y, a partir de él, el que la mira, reconstruye, imaginativamente, el rostro. Esta máscara sería útil a PICASSO y a otros cubistas en sus investigaciones.

Muchos pintores se aficionaron a las artes del Extremo Oriente por afinidad. Los cubistas dirigen sus miradas a las artes de los pueblos llamados "primitivos" y, en especial, hacia el Africa negra por afinidad positiva y no sólo por exotismo. Tenían necesidad de un lenguaje artístico nuevo, inédito, más vigoroso que los ya desgastados, para expresar el tipo de verdades que querían. Se inspiraron en obras de autores que no pretendieron plasmar el parecido con alguien, sino más bien permitir que los personajes representados "estén ahí", con la cualidad de ser "más

verdadero que lo verdadero", esa especie de "presencia real" de la cual está dotada todo sustituto, más consistente y significativo que un simple doble o reflejo.

La escultura africana, con pocas excepciones, es estilizada. BASCOM (8) hace notar que la mayor parte del arte africano, si exceptuamos el realismo de BENIN y de IFE, se caracteriza por su acentuada estilización. Sólo hay detalles realistas para indicar el "status" de algunos personajes, como el tocado de la figura real Kuba, el peinado Senufo, etc.

Los artistas africanos parten de la naturaleza pero se adentran en el terreno de lo mítico y representan de una manera abstracta. A veces sugieren los detalles corporales y otras prescinden de ellos. Exageran rasgos, emplean convencionalismos estilísticos para dar énfasis a la escultura. Sólo la cabeza merece cuidados especiales.

La estilización fué lo que atrajo a los artistas europeos de la primera década del siglo XX, y no el realismo. Vieron en la estilización una liberación ante los cánones estereotipados del naturalismo contra el que ellos mismos se rebelaban.

Sin embargo, los propios artistas africanos estaban, a su vez, limitados y condicionados por las tradiciones artísticas de su entorno. Debían ser fieles reproductores de un estilo, de un modelo, aunque el autor, algunas veces, se permitía introducir algún matiz original al canon de belleza establecido.

A causa de este fuerte condicionamiento artístico de los modelos no es difícil reconocer los modelos propios de cada grupo social. No existe una tradición uniforme a nivel del conjunto del Africa negra. Cada sociedad, cada grupo tribal, tiene sus modelos propios. Se distingue con facilidad una máscara "Ngaadi a mwaash" Kuba, una estatuilla de fertilidad "akua-ba" Ashanti o un fetiche de clavos Kongo. Es grande la variedad de modelos que nos ofrece el conjunto de pueblos del Africa negra.

### 3. EL PROBLEMA DE LA DATACION DE LAS OBRAS.

Las dificultades son enormes cuando se trata de buscar fuentes informativas sobre obras esculpidas en las distintas tribus zaireñas. No existen testimonios escritos. La tradición oral se ha perdido en la mayoría de los casos. Muchas esculturas han sido destruidas por las termitas o han sido disueltas por los demás agentes de la erosión, otras se encuentran francamente deterioradas. Sólo las que han sido guardadas en los museos o colecciones privadas ofrecen elementos válidos para aventurarse en una datación. A pesar de todo, sólo es posible hacer hipótesis, aventurar aproximaciones.

Al no disponer de documentos arqueológicos suficientes, al no poder contar con la escritura como apoyo epigráfico, la labor de la datación es prácticamente imposible. Tanto en el Zaire como en el Africa negra, en general, la escritura es prácticamente in-

existente hasta la llegada de los colonizadores. De ahí que sea difícil historiar el arte a base de las pocas tradiciones orales recogidas cuando se rompió el relativo aislamiento del país. Estas tradiciones orales son posteriores a los acontecimientos que relatan, poco seguras y, a veces, transformadas por los receptores, viajeros, en ocasiones con buena carga de ignorancia.

Así, por ejemplo, en la terminología empleada para designar las esculturas africanas del Zaire cuando fueron descubiertas en el siglo XVI, las expresiones de "fetiche" e "ídolo" se emplearon en relatos de viajes, creando una gran confusión ante una apreciación correcta de las creencias religiosas y de las costumbres sociales y de su relación con la escultura.

Por otra parte, la escultura zaireña no ha sido una "cosa fija" a lo largo de los siglos, ha evolucionado, en contra de lo que algunos estarían inclinados a pensar. El problema está en que no es posible establecer nítidamente esa evolución por la inexistencia de materiales históricamente utilizables, excepto en raras ocasiones.

Los problemas de datación de la escultura del Zaire se plantean en varios aspectos:

a) no se puede encasillar esa actividad artística en épocas semejantes a las empleadas en el arte occidental, estableciendo una evolución lineal a través de los siglos;

b) carecemos de piezas u obras que señalen un estilo o un cambio de estilo en función de períodos históricos;

c) la mayoría, casi todas las esculturas, son anónimas;

d) muchas colecciones privadas son prácticamente inaccesibles;

e) el fanatismo colonizador hizo que se destruyeran muchas esculturas;

f) los actuales habitantes pertenecientes a las diferentes tribus han perdido la noción de "cuándo fueron hechas" las esculturas que conservan;

g) las esculturas consideradas viejas han sido sustituidas por otras nuevas porque se pensaba que eran ineficaces para realizar su función.

Para paliar la insuficiencia de información cronológica, hace más de veinte años, OLBRECHTS enumeraba los medios que se deberían emplear sistemáticamente para analizar la escultura africana en general.

OLBRECHTS pretendía hacer un inventario de las esculturas africanas existentes en colecciones europeas desde el siglo XV y que respondían, por sus características, a niveles antiguos de producción.

Examinando las piezas se observan detalles que permiten considerarlas de una época más o menos determinada, por utilizar o imitar en ellas un producto, una mercancía importada o una moda europea incorporada, como las pelucas del siglo XVIII figuradas en bastones de los jefes Kongo y en peinados de figuras femeninas, o por percibirse en ellas influencias cristianas, lo que permite, al menos, fijar fechas límite.

Ocorre con frecuencia que no se puede precisar la evolución de un estilo y entonces hay que datar las obras aproximadamente, por comparación con otras de la misma procedencia y de fecha conocida.

Para ciertas regiones, la policromía de una escultura, a juicio de OLBRECHTS, permite presumir que es más reciente que otra del mismo tipo pero de aspecto diferente, marca eventual de un arte clásico decadente de formas estructuradas para colorear. El estado de la capa de pigmento u otras materias que acompañan a la escultura puede aportar datos de su modernidad o antigüedad.

El método de la dendrocronología, basada en el examen de los círculos anuales de crecimiento que presentan los árboles, es válido para algunas esculturas de madera.

El carbono 14, que tantos datos de interés ha ofrecido a la arqueología, presenta un inconveniente serio cuando se trata de obras que hay que datar a escala reducida de tiempos históricos, ya que sus resultados dan un margen bastante amplio de aproximación.

Muchas esculturas tienen un falso aspecto de antigüedad. Al ser solicitadas, cada vez más, las obras de arte africano, el artista ha dado a las obras recientes una pátina que parece efecto del tiempo. Esa pátina se obtiene, en ocasiones, sumergiendo la escultura en aceite de palma, aplicando una pasta o polvo hecho de corteza de árbol, o con otros procedimientos, como pueden ser un encalado, un recubrimiento con hollín mezclado con aceite o incluso con unas cuantas manos de betún de zapatos que se puede encontrar en cualquier comercio de los centros urbanos.

Hay obras que han sufrido el ataque de la intemperie o la voracidad de los insectos -carcoma, termitas- presentando marcas ilusorias de un largo uso. Otras esculturas deben su aspecto antiguo al rastro dejado por ofrendas que han recibido, sangre de animales sacrificados o cereales cocidos, por ejemplo.

Por el contrario, hay piezas cuyos trazos indican una fecha reciente, como es el caso de los dejados por instrumentos europeos empleados para su talla, o incluso las pinturas y colorantes utilizados. Son recientes también las esculpidas en madera dura, preciosa, como el ébano, que no se empleaba tradicionalmente y que se trabaja en la actualidad para seducir al cliente europeo. Los escultores antiguos utilizaban madera ligera, más fácil de trabajar. Hay esculturas cuyo aspecto habla de su modernidad.

En todo caso, dadas las informaciones limitadísimas de que se dispone, será casi imposible fechar con exactitud las esculturas de la época pre-colonial. A lo sumo se puede intentar la clasificación de un buen número de esculturas que por sus características tribales conocidas desde que los europeos entraron en contacto con los pueblos que vivían en el antiguo Kongo se les puede dar una antigüedad relativa, en torno a los siglos XV y XVI.

La referencia concreta a la estatuaria del Zaire son las palabras del rey ALFONSO de Portugal en 1514, cuando habla de unas esculturas de piedra "ntadi" y otras de madera: "en cuanto a las piedras y maderas que adoráis, nos las ha dado Dios nuestro Señor; las piedras para construir las casas y la madera como com-

bustible" (9). En 1470, CARLOS EL TEMERARIO adquirió de un portugués algunas esculturas de madera originarias de la costa africana del Oeste. Por esa época, hacia 1486, DIEGO CAO recogió marfiles trabajados en el reino del Kongo. El archiduque FERNANDO I del Tirol poseía marfiles y estatuas de Benin y de la costa occidental africana.

#### 4. EL SENTIMIENTO ESTETICO.

Falta el conocimiento de la estética, de los principios estéticos que han inspirado a la escultura africana y, en particular, a la escultura del Zaire. No existe ese hilo conductor que ha permitido a las artes occidentales una clasificación tradicional. Incluso nuestra noción de "artes plásticas", aplicada a las obras de arte negro, introduciría fronteras allí donde no existen y crearía confusión. En sociedades como las negro-africanas el hecho propiamente estético es difícil de comprender, aunque no esté ausente.

El arte está orientado. En estos pueblos o sociedades que no poseen el medio de notación de ideas que es la escritura, la obra escultórica o gráfica es la depositaria de una carga mítica o simbólica que puede ser, más o menos, el sustituto de la escritura. Teoría válida para la época precolonial.

Hasta bien recientemente la escultura era, para el artista zaireño, casi el único medio de expresión.



Para LEUZIÑGER (10), el escultor realiza un trabajo descriptivo que se asemeja al de los botánicos. Las creencias religiosas son las que dan unidad a la producción artística por una especie de "animismo", coincidiendo con HARDY en su explicación: "La vida de los hombres depende de dos clases de fuerzas: los espíritus de los antepasados y los espíritus o genios de las fuerzas de la naturaleza, y hay que contentarlos, hay que tratar de actuar sobre ellos invitándoles a residir, aunque sea de paso, en un símbolo o fetiche". De ahí la abundancia de estatuillas funerarias, de objetos empleados en prácticas de magia, máscaras para las danzas rituales empleadas por miembros de sectas más o menos secretas.

Las máscaras y estatuas que nosotros vemos como objetos de arte, aparecen más bien como objetos útiles en el contexto africano. Recipientes hechos a mano para el uso cotidiano, incluso sin estar decorados, presentan una belleza resultado de la armonía de las formas y de la fina ejecución.

La religión y la magia se mezclan en todas las actividades cotidianas. Los objetos que son adornados con motivos que tienen un sentido mágico-religioso original son luego considerados como simples detalles de embellecimiento. De este modo, las sociedades negro-africanas sienten el arte puro aún sin preocuparse por él. La noción de arte no les es extraña. SENGHOR dice: "No se captaría la esencia de la literatura y del arte africanos imaginando que son únicamente utilitarios y que los negro-africanos no tienen el sentido de la belleza" (11).

Belleza. Palabra clave en la tradición artística. Ciertos etnólogos y críticos han pretendido que las palabras "belleza" y "bello" estaban ausentes de las lenguas negro-africanas. Hoy sabemos que no. La verdad es que los negro-africanos asimilan la "hermosura" a la "bondad" y sobre todo a la "eficacia".

La máscara "hermosa" es aquella que produce en quien la contempla la emoción deseada: tristeza, alegría, hilaridad, terror... Para el negro-africano la "belleza" es "promesa de felicidad" y una buena acción es calificada de hermosa, significados que no están lejos de nuestro mismo contexto cultural de rai-gambre greco-latina.

Hay dialectos africanos que no tienen más que un adjetivo para significar "bello" y "bueno". Pues bien, el vocablo griego "agathos" significa "hermoso, bueno, valiente en la guerra". Por tanto, asimilar la belleza a la bondad no es negarla. Una ojeada a los vocabularios negro-africanos basta para constatarlo. Tomemos ejemplos de algunas tribus y lenguas del Zaire. Los Chokwe utilizan la palabra "utotombo" para designar una escultura, un tatuaje, una obra decorativa de apariencia hermosa y quiere decir "hecho con destreza, amor, habilidad, perfección". En las zonas donde se habla el kiswahili las palabras "kizuri, mzuri" designan lo hermoso y lo bello a la vez que lo bueno y las palabras "mwema, njema" designan lo bueno y lo agradable. En el Bajo Zaire, en kikongo, lo mismo que en lingala, la palabra "mbote" significa "bien, bonito, bueno" y cuando se utiliza como saludo significa "te deseo el bien".

Cuando un occidental contempla las esculturas africanas no lo hace con los mismos ojos que un africano. Nosotros las miramos por el placer que nos producen al contemplar su belleza. El africano ve en ellas un objeto que debe cumplir una función en la sociedad que las vio nacer. Pero unos y otros encontramos en esas obras de arte una forma de sentir, de pensar, de comportarse, de expresión cultural. Cultura que une la apreciación estética y el significado de un objeto. El lenguaje de las formas se hace entender a través de las barreras culturales. "Ante una obra producida por una determinada sociedad -dice MAQUET-, para una determinada función, un hombre de otra civilización puede sentir una emoción parecida a la que el artista ha encarnado en unas formas"(12). Esta experiencia compartida puede introducir a la aprehensión de la sensibilidad original de una cultura.

HERBERT REED (13) considera que en arte podemos distinguir dos aspectos: el arte como factor económico, en cuanto cualidad inherente a los objetos producidos para satisfacer unas necesidades prácticas, y el arte como expresión de ideales, aspiraciones espirituales y mitos, es decir, el aspecto ideológico del arte.

Pero como la naturaleza esencial del arte reside en la capacidad creadora del artista, en su intuición, en su manera de representar la intuición y la percepción que tiene de un aspecto de la verdad universal, encontramos el arte relacionado con la política, la religión, la sociedad y con todos los modos de reaccionar ante el destino humano.

Al artista africano no se le puede considerar como un simple productor de objetos dentro de un marco económico como, por ejemplo, constructor de muebles, casas, objetos más o menos útiles. Empleando su arte como expresión mítico-religiosa el escultor confiere a su obra una serie de cualidades estéticas, aunque la razón de su existencia sea exclusivamente práctica, mágica, social, utilitaria.

El problema de las cualidades estéticas en una escultura negro-africana es sutil. Cuando se considera estas formas artísticas como fruto de pueblos "primitivos", se las enlaza con las expresiones artísticas del hombre primitivo, prehistórico. Antropólogos, sociólogos y psicólogos se han desconcertado ante unas obras ejecutadas con una base utilitaria, mágica, explicada por el deseo de obtener algo eficaz, y sus resultados estéticos. SCHUWER (14) observa que estas obras revelan vitalidad, vivacidad, fuerza emotiva, valores y cualidades estéticas.

Podría también entablarse la discusión sobre si la estética negra se basa en una expresión artística geométrica o naturalista. Las esculturas del Zaire participan de ambas. La mezcla de tendencias geométricas y naturalistas en la producción escultórica zaireña no será más que una representación del vaivén del péndulo artístico que afecta a toda la Historia del Arte. En este sentido no parece correcta la opinión de GOTTFRIED que pone el estilo geométrico al origen de toda expresión artística.

Pocas artes como la escultura del Zaire demuestran su preocupación por el efecto que debe causar una obra en quien la contemple. Ciertas estatuillas

están cubiertas con un baño de sangre, papilla de miño, cal, pigmentos u otros elementos, como clavos, trozos de rafia, conchas, etc., que ocultan o ahogan las formas esculpidas. Esto revela otra forma diferente a la nuestra de concebir la estética de las formas, de los volúmenes. Pero, ¿no encontramos en la civilización occidental una imaginería religiosa ataviada con telas, coronas, símbolos que ocultan la mayor parte de la obra esculpida? En ambos casos hay una intencionalidad clara en relación con una concepción religiosa y social determinada y que influye en el valor estético de la obra.

La mayor parte de las esculturas del Zaire que han sido analizadas pertenecen a los habitantes de zonas de sabana y de bosque que forman unidades agrícolas. Es, por tanto, una producción artística campesina, ligada a cultos que tienen por objeto asegurar la cohesión del grupo y responder a las cuestiones vitales de la fecundidad, protección de los antepasados, la salud.

Otro problema relacionado con la estética negra se plantea ante las influencias e interferencias artísticas durante la etapa de la colonización europea. El Zaire a lo largo de la época colonial experimenta profundos cambios. Estos cambios han repercutido en las artes plásticas y, en concreto, en la escultura. Una de las huellas más profundas y visibles ha sido obra del cristianismo, en grupos cristianizados cuya escultura se inspira iconográficamente en el Antiguo y Nuevo Testamento, aunque con muy baja calidad artística y estética.

La colonización debilitó las creencias y las costumbres ancestrales. Este debilitamiento tiene a privar a la escultura de lo que fué su fuerza motriz, hasta tal punto que se puede observar una degeneración de la escultura tradicional destinada ahora a satisfacer la demanda europea, bastante mediocre y casi desprovista de auténticos valores estéticos.

En el Zaire, como en el resto del Africa negra sometida a la colonización europea, se explica la decadencia de la escultura por una desintegración de formas sociales y religiosas de las que era expresión. G. BALLANDIER y J. MAQUET, especialmente, han encontrado un argumento en esta observación para subordinar estrechamente las producciones artísticas a la vida de la sociedad y de las religiones tradicionales.

El arte, según lo dicho, es un reflejo o expresión de la sociedad. J. LAUDE (15) cree que en esta apreciación hay "una ilusión óptica". Sin negar la existencia de un vínculo entre arte y sociedad, piensa que este vínculo no es directo, causal, y copiando una expresión de R. BASTIDE afirma que este vínculo es situacional. Le parece que la disgregación de las sociedades y las religiones tradicionales, en ciertos casos, sólo es aparente. Con un ejemplo zaireño demuestra que allí donde fueron conservadas por el colonizador las estructuras tribales, no por eso la escultura deja de encontrarse en una fase de decadencia: las actuales estatuas de los reyes Kuba, destinadas al turismo, sólo tienen una vaga y lejana relación con las que se conocieron en Europa en 1910.

Parece, sin embargo, que la transformación social y religiosa que ha experimentado el Zaire desde el período colonial belga ha sido un factor de decadencia de la escultura. Por propia experiencia personal he podido observar que en muchas zonas han desaparecido la mayor parte de los valores sociales y religiosos tradicionales y, cuando han logrado subsistir, como ha sucedido en gran parte en el grupo Lega, ha sido en la clandestinidad, lo que no ha impedido que su producción artística ya no tenga la pureza de sus orígenes.

Pero la causa de la decadencia de las obras escultóricas del Zaire habría que buscarla igualmente en el propio escultor y en sus condiciones de trabajo. Dice H. READ (16) que el artista sólo puede desarrollarse dentro de un clima favorable de facilidades sociales y de aspiraciones culturales. En realidad es como una chispa que salta, en el momento oportuno, entre dos polos opuestos, uno de los cuales es el individuo y el otro la sociedad.

Esos individuos, dotados de especial sensibilidad y aptitud para la expresión artística, los escultores, se encontraron, durante el período colonial, al igual que los demás miembros de la colectividad, con un clima desfavorable para seguir su ritmo de producción artística. Se vieron sometidos a servidumbres de las que, más o menos, estaban dispensados en las sociedades tradicionales: trabajo obligatorio, servicio militar, etc.

Las predicaciones de los misioneros influyen en la creación de este clima desfavorable con la condena de la "idolatría" y la destrucción de numero-

sas obras de arte (objetos de culto "pagano"), desapareciendo los modelos tradicionales que eran utilizados para el aprendizaje. Otra parte importante de la obra existente salió con destino a Europa. De este modo se comprende que hoy, para estudiar la escultura del Zaire, es imprescindible acudir a los museos europeos y a las colecciones particulares, mientras que apenas se necesita visitar su propio país de origen.

El artista, en el período colonial más reciente, acaba modelando toscos y poco cuidados esbozos para saciar la avidez del turista por lo exótico. Obras en las que el sentido de la estética nada tiene que ver con aquella originaria enraizada en los valores tradicionales. Los artistas de aquellas épocas "vivían su arte", integrándolo en su entorno social, en sus reuniones rituales de tribu, del clan, de la familia ... no "fabricaban arte". Actualmente se encuentran algunos escultores en el Zaire que tratan de volver a las fuentes auténticas de su arte.

La influencia del pueblo swahili, mestizo de Zanzibar (país de negros: Zendj-Bar), que se introduce en el Zaire a través del lago Tanganyika para realizar el comercio de esclavos y que extiende su lengua por toda la parte oriental del Zaire, apenas deja huellas en el campo de la escultura.



5. ESCUPTORES. TECNICAS. MATERIALES. HERRAMIENTAS.

Existe una obra de C. EINSTEIN, etnográficamente floja, pero estéticamente importante: "Negerplastik". Aparece en Leipzig en 1915 y en ella se ponen de relieve las cualidades de la escultura africana y la capacidad del artista negro, "oficio religioso" califica EINSTEIN, para hacer una figura transcendente y no para producir un "efecto" en el espectador.

El artista europeo tiende, generalmente, a producir un "efecto" en el que contempla sus esculturas y emplea medios descriptivos, más o menos espectaculares, sucedáneos pictóricos, una organización de superficies más que de volúmenes. Por el contrario, el escultor negro-africano realiza la verdadera escultura porque la estatua es para él "la realidad mítica". Para representarla debe emplear algo más que "vagas sugerencia ópticas", viéndose obligado a expresar el "cubo", es decir, organizar los volúmenes de tal manera que resalte, de hecho, sus tres dimensiones naturales. Para encuadrarla así, el escultor estructura las formas, descuida la masa material, estiliza, adelgaza, desnuda, exagera o disimula.

Una estatua que es un "dios o el receptáculo de una divinidad, de un antepasado o de un genio" tiene que revestir "la apariencia de una cosa en sí", en vez de presentarse como una "creación artificial, como un producto arbitrario individual". El artista, bajo este "imperativo religioso" organiza su obra de forma autónoma. Cada parte expresa el sentido que tiene por sí misma independientemente del que el espectador podría atribuirle. El conjunto adquiere una forma cerrada y hermética que le confiere su verdad propia.

El escultor africano va de la idea del dios o del antepasado a la figura que la materializa. El escultor griego buscaba elevar a belleza divina los ejemplares de la humanidad en que se inspiraba. El espíritu de la escultura africana se contrapone al espíritu de idealización representado por el arte griego. JUAN GRIS respondía, en abril de 1920, a una encuesta de la revista "Action", que las esculturas negras nos dan una prueba evidente de la posibilidad de un arte anti-idealista. Animadas por un espíritu religioso, son manifestaciones diversas y precisas de grandes principios y de ideas generales. Ello nos hace admitir un arte que, contrariamente al arte griego, que se basaba en el individuo para intentar sugerir un tipo ideal, conseguía individualizar lo que es general (17).

GRIS coincide con los poetas africanos de expresión francesa, en particular con SENGHOR, que califica al arte africano como el "arte de la idea encarnada" y "participación de la subrealidad de las fuerzas vitales que sostienen el universo".

El escultor negro-africano, encargado de llevar a cabo una obra de valor religioso-social considerable, permanece, sin embargo, en la mayoría de los casos, en el anonimato. Las investigaciones más recientes se orientan a descubrir los artistas individuales. Ya en 1899 L. FROBENIUS identificó una máscara Yoruba obra de un escultor Egbado llamado ANGBOLOGE. En esta misma línea F.M. OLBRECHTS identificó el estilo BULI "de cara alargada" como posible obra de un único escultor Luba (18). ¿Podríamos pensar, según esto, que hay escuelas artísticas y evolución artística individual? Estos temas se estudian

más adelante, aunque es lógico pensar que los artistas más destacados tuvieran seguidores e hicieran "escuela", sin descartar, por supuesto, la posibilidad de una evolución artística individual, dentro de los estrechos márgenes permitidos por la tradición tribal. Conviene tener siempre en cuenta este último factor de la continuidad tradicional. Gracias a él podemos identificar la sociedad en la que se ha producido la obra y establecer una clasificación de estilos "tribales". El artista queda así diluido en la tribu, en el clan, en la familia, por la fuerza de la propia estructura tribal. La expresión "estilo tribal" conviene entenderla en un sentido abierto ya que dentro de una misma tribu pueden encontrarse varios estilos, o varias tribus pueden tener un mismo estilo, sin descartar la posibilidad de evolución dentro de un mismo estilo tribal.

Una nota común a la escultura negro-africana, y concretamente en el Zaire, es su realización exclusiva por escultores masculinos. Entre los Yoruba, las mujeres hacían figurillas de tierra cocida con fines conmemorativos, pero en otros lugares incluso la arcilla es trabajada por los hombres, como ocurre entre los Ashanti y algunas tribus del Camerún. Las mujeres Luba del Zaire utilizaban el serrín haciendo figurillas de pasta de madera. La división del trabajo basada en el sexo varía según las regiones, pero se puede asegurar que en el Zaire la madera para esculpir es manejada exclusivamente por hombres. La madera es el material principalmente empleado, además del marfil, el hueso, la piedra y el metal.

El aprendizaje de escultor se realiza generalmente dentro del linaje. El escultor no se dedica exclusivamente al arte, a la escultura; la hace en ratos libres, fuera del horario habitual de su trabajo en el campo, la caza u otros menesteres.

El hombre que tiene habilidad para tallar la madera recibe encargos de los clientes. Entonces trabaja como escultor. Hace también objetos de uso corriente, que vende en el mercado.

Algunos reyes protegieron a los artistas y a las artes. Los escultores empleados en sus palacios hacen surgir un arte cortesano con un estilo diferente al arte común del pueblo. Es el caso de los Kuba. La escultura se utiliza para mantener el status de los gobernantes, como un elemento más de prestigio. Los herederos del escultor o los miembros de su linaje son los escultores de oficio en algunas tribus, conservando y transmitiéndose técnicas mantenidas en secreto. En el Zaire, los trabajos en metal normalmente tienen fines utilitarios aunque ello no es obstáculo para que en hachas, cuchillos, lanzas y objetos de hierro o de cobre se encuentren realizaciones artísticas de auténtico valor.

Los Kuba emplearon el procedimiento de la cera perdida para realizar las piezas de cobre. Siendo el cobre abundante en la región también lo aleaban con otros metales produciendo objetos de latón y bronce. Igualmente utilizaban el mismo procedimiento para realizar obras en plomo, plata y oro.

Pero no sólo los Kuba conocen y utilizan la técnica egipcia de la cera perdida, también los Kongo y los Pende, en el Zaire, la emplean para hacer pequeñas máscaras de latón y crucifijos, algunos del siglo XVI, tras la evangelización de los Kongo.

Las herramientas de los escultores de la madera las forjaban los herreros: el hacha de hierro para cortar árboles y esbozar las figuras. El instrumento de trabajo más importante para el escultor zaireño de la madera es el hacha de ángulo recto: la azuela. Sujeta entre los pies el trozo de madera y va tallándolo, dándole vueltas. GOLOUBEV (19) hace alusión al árbol metamorfoseándose en estatua diciendo que el arte negro es el pacto entre el hombre y la selva. La selva le presta sus esencias bellas y duraderas para que el artista las transforme en dioses. Pero le dice: "Haz estos dioses a mi imagen".

Hay escultores que solamente utilizan el hacha de ángulo recto. Otros usan además el cincel para los detalles y para esculpir piernas y brazos. El cincel es imprescindible para realizar correctamente los detalles y retoques, al ser la escultura de una sola pieza de madera. Para otros retoques y detalles usa el cuchillo y, para pulir utiliza arena, frotando con ella la figura por completo o solamente la parte que le interesa. A veces pule con una hoja áspera. A estos medios tradicionales hay que añadir los aportados por los europeos: lija, torno, etc.

El hecho de trabajar con madera verde hace que en la actualidad se encuentren hendiduras y grietas en las esculturas. En ocasiones se ha tra-

tado de impedir este fenómeno mediante enganches de hierro colocados en los lugares en que empezaba a agrietarse la madera.

Las esculturas recién salidas de las manos del escultor suelen ser generalmente polícromas. Para lograr los colores el escultor emplea pigmentos terrosos, hojas, semillas, raíces, cortezas de árbol, etc. Los colores empleados con más frecuencia son el rojo, el blanco y el negro.

En el Zaire oriental se acostumbra decorar la madera ennegreciéndola y grabando el motivo que se quiere destacar con tonos más claros sobre la madera negra o tallando ligeramente los motivos decorativos.

A la madera se le pueden añadir bandas de metal, clavos, hilos de cobre, perlas, conchas, granos, semillas, detalles pirograbados, relieves, etc.

Los Chokwe decoran sus sillas, imitación de muebles europeos, con figuras femeninas o masculinas en el respaldo. Los Kuba usan triángulos enlazados en cajas de madera para maquillaje y en los tapices tejidos de rafia. Otros motivos tienen un significado e incluso se encuentran en figurillas esculpidas: "plumas de Baba", "las piedras", "la tortuga", "el ojo", "los pies del camaleón". Los nudos y entrelazados, muy frecuentes, podrían derivar de las redes de pesca.

Los materiales de origen animal -marfil, hueso- son muy empleados en la escultura del Zaire, sobre todo en la zona de la sabana arbórea, donde

abundaban los elefantes y facóqueros.

La escultura de marfil es de gran belleza y en muchos casos estaba reservada a los privilegiados, como ocurría entre los Luba y los Lega. Muchos objetos de marfil y hueso poseen una bella pátina amarillenta o rojiza, debida al uso ritual (inmersiones en aceite de palma en ritos o ceremonias) u obtenida artificialmente por medio de emplastes vegetales.

Siendo el marfil uno de los materiales africanos más buscados por los europeos y siendo los africanos hábiles para su talla, surge inmediatamente un arte comercial, ya en el siglo XVI. Los portugueses lo monopolizaron a lo largo de la "Costa de los esclavos" y en particular en el Bajo Zaire. En los años posteriores a la colonización continúa existiendo esta escultura comercial, ofreciendo objetos de muy diversas formas y calidades artísticas.

El hierro es preferido para utensilio y armas. Se encuentran piezas de hierro forjado con significado religioso. Otras veces se añade hierro a las esculturas de madera con fines mágico-religiosos. Los Kongo y los Vili emplean clavos en sus esculturas-fetiche, invocando lo sobrenatural en contra de los maleficios. También emplean hojas de cuchillo clavadas en las figuras y, en ocasiones, el personaje sujeta el cuchillo en su mano de forma amenazadora. A veces los clavos o los trozos de metal cubren casi por completo la figura.

También se emplean trozos de vidrio, de espejo, caurís, conchas, rafia, telas, cuerdas, pieles, etc., como accesorios de muchas esculturas.

El trabajo del barro no es tan frecuente, aunque el artista muestra su aptitud para moldearlo. Se emplea arcilla de grano grueso y se cuece al fuego. Pero en la mayoría de los casos el uso de la arcilla se reduce a utensilios de uso doméstico. La ingenuidad y cierta tosquedad aparecen en muñecas de barro con las juegan las niñas. A veces ni siquiera cocido; pues con el uso se rompe y se deshace, como pude observar en una muñeca que me regaló una niña de las cercanías de Kasongo.

"Los materiales -escribía H. FOCILLON- llevan consigo cierto destino o, si se quiere, cierta vocación formal. Tienen una consistencia, un color, un grano. Son forma ... y por esto mismo, apelan, limitan o desarrollan la vida de las obras del arte" (20).

Más que imponer un estilo, las técnicas permiten dar las expresiones más puras y adecuadas a los materiales, sacando de ellos las mayores posibilidades. La madera suele dar un arte severo. Existen esculturas de madera en las que se han obtenido efectos semejantes a las figuras de barro o de bronce. El escultor utiliza su destreza aprovechando los nudos de la madera, las fibras, su dirección, y los integra en la obra según su gusto. Reconoce en la madera lo que puede sacar de ella conformándose a su ideal: rigor y desnudez son elementos voluntaria y conscientemente buscados.



La estatuaria en madera surge del encuentro feliz entre un material y una técnica adaptados a una intención artística. El artista impone sus intenciones a un material, aunque, en todo caso, el artista negro-africano está condicionado en su espíritu creador por la filosofía religiosa y mágica de su tribu.

La canción y el ritmo se incorporan, a veces, a la madera. ROLAND COLIN (21) cuenta un hecho que demuestra la importancia que concede un artista africano al ritmo: FAKO COULIBALY, escultor del Mali, sólo trabaja en sus esculturas durante la noche, acompañando con cantos, que no hay que interrumpir, el ruido que produce la herramienta al golpear la madera. De este modo la canción y el ritmo se incorporan a la madera. Ir en contra de este rito supondría arruinar toda la obra.

Detalles como este podrían dar pie para intentar escribir las biografías de los escultores negros, noveleándolas incluso, como se ha hecho en la Historia del Arte de Occidente, pero la personalidad de esos escultores, sus condiciones de trabajo y su situación social no ofrecían el interés suficiente como para que quede constancia de las circunstancias que rodearon su obra. Evidentemente, no desmerece la obra el no conocer el nombre de su autor aunque, en cierto modo, esto pueda influir en la comprensión de la misma.

Puede ser significativo constatar que ni en el Zaire, ni en el resto de Africa, existía enseñanza sistemática de las bellas artes en 1967. Actualmente existe en Kinshasa una escuela de Bellas Artes.

El aprendizaje se realizaba trabajando con un maestro (padre u otra persona) remunerando esta enseñanza con pago en especie o con servicios (cultivando su campo). El joven escultor trata de imitar a su maestro, que puede incluso pegarle cuando trabaja mal, pero las lecciones de estética recibidas son puramente empíricas.

Algunos oficios forman una verdadera casta aparte, por ejemplo los herreros, que no son solamente técnicos sino también artistas, que unen su capacidad de forjar el metal a la de esculpir la madera.

La realización de ciertas esculturas puede estar reservada a especialistas que no sólo han hecho un aprendizaje de escultores sino que también han estudiado las virtudes que poseen las plantas, los huesos de los animales o de los hombres, para utilizarlas incrustándolas o uniéndolas a la madera tallada, dotándola así de poderes suplementarios. Así, entre los Luba del Zaire, los Bwana Mutombo, artesanos reconocidos, son distintos de los que esculpen objetos de mobiliario.

Como el material predominante es la madera, el artista tiene que conocer un conjunto de prescripciones de tipo ritual para elegir la especie de madera que va a tallar. Algunos modelos de máscaras y estatuillas deben ser esculpidos en un tronco de un árbol determinado. Este hecho ha llevado a pensar a H. BAUMANN y a E. VON SYDOW (22) en un culto primitivo del árbol sagrado o de la estaca, del que surgiría, en una época posterior, la estatuaria.

El artista escultor derriba el árbol con precauciones rituales y señala la parte elegida para realizar la escultura. Aprovecha nudos, talla un cilindro, hace muescas, siendo la talla siempre directa.

En las aldeas es el herrero quien talla las estatuas necesarias, aunque existen otros centros más importantes donde trabajan escultores especializados.

Es frecuente que los escultores sean apreciados por su talento personal. E.E. EVANS-PRITCHARD cuenta cómo el artista de la tribu Zande llamado KISANGA era considerado como uno de los mejores escultores del reino de GONDWE, hace más de cincuenta años. Cuando un escultor adquiría fama podía recibir encargos de zonas alejadas, de regiones en las que dominaba otro estilo y podía recibir una retribución más elevada que otros por sus obras.

Un artista eminente recibía una especie de consagración oficial. Así, entre los Yaka, esos artistas recibían el nombre de KINAMBOTE y el jefe de la tribu podía dar el nombre honorífico de KIMVUMBU a un escultor distinguido por su talento. En el Kasai, entre los Kuba, cada uno de los cuerpos del oficio tiene un representante en la corte y es el NYIBINA, el delegado de los escultores. El cargo no es hereditario, recae sobre aquel que tiene más méritos y él y sus compañeros llevan sobre los hombros la insignia de su dignidad: un hacha con el mango adornado con una figura antropomorfa, insignia que refleja el instrumento principal de los escultores de madera.

Entre los Kuba un joven puede ser escultor por vocación o por cooptación. Una vez aprendido el oficio puede o no ser admitido en la profesión.

Los reyes Kuba protegen a los artistas y se interesan por la escultura. CHAMBA BOLONGONGO, el que hace el número noventa y tres de una dinastía de ciento veinte soberanos (23), reina a comienzos del siglo XVII en la región del Kasai, una de las zonas más ricas, artísticamente, del Zaire y de Africa, sería el primer rey bushongo que hace esculpir su retrato.

El escultor zaireño no prefiere, sin embargo, el género del retrato y la clientela tampoco se lo exige. En realidad, todas las obras del escultor proceden de un encargo. El escultor trabaja con amor, pero no trabaja para su propio placer, la función del arte es social y va ligada siempre a la vida religiosa.

La obra de madera, de marfil o de hueso es encargada por el jefe de familia, por los que realizan los ritos de iniciación o por los reyes. Los encargos más frecuentes son los de obras destinadas al uso doméstico y son realizadas con refinamiento y elegancia. El jefe de familia encarga las esculturillas para el culto de los antepasados. El escultor también realiza las esculturas utilizadas en los ritos de iniciación, practicados en muchas tribus. A veces se trata de un arte cortesano, debido a los encargos de los reyes. Sin embargo la mayoría de las veces se trata de un arte para el pueblo, destinado a satisfacer las necesidades espirituales y sociales de una colectividad.

El artista no es libre en la elección de sus temas -el comprador determina el tipo de obra a realizar- ni cede a sus impulsos subjetivos al realizar su obra. En realidad, respeta el estilo en vigor en el grupo para el que trabaja. Los escultores son conscientes de los condicionamientos impuestos a su obra.

#### 6. PERIODOS EN LA ESCULTURA DEL ZAIRE.

Tratando de clasificar por períodos las esculturas del Zaire podemos agruparlas en los siguientes:

- 1.- Período pre-colonial o tradicional clásico.
- 2.- Período colonial o de transición y transformación.
- 3.- Período post-colonial o la nueva escultura.

Podríamos agrupar en el primer período pre-colonial o tradicional todas las esculturas que conocemos desde el momento de los primeros contactos de los europeos con las tribus de la cuenca del río Zaire hasta la ocupación y administración belga del territorio. Cronológicamente comprendería desde el siglo XV al XIX, con márgenes de error bastante amplios.

El segundo período correspondería a la época colonial correspondiente a finales del siglo XIX hasta 1960.

El tercer período agruparía las esculturas realizadas desde la Independencia del Zaire (30 de junio de 1960) hasta nuestros días.

Según las características de cada grupo de esculturas encontramos una mayor vinculación a los valores tradicionales, religiosos y sociales en el período pre-colonial, en el que surgieron las mejores obras, merecedoras del apelativo "clásico" a la hora de encuadrarlas en la Historia del Arte.

En el segundo grupo estarían las figuras que, si bien se hicieron bajo una inspiración enraizada en las tradiciones ancestrales, van perdiendo fuerza y acusan una progresiva decadencia y una serie de transformaciones, por influencia europea sobre todo, que más bien merecen encuadrarse en una especie de etapa transitoria.

El tercer grupo estaría constituido por las figuras de la época post-colonial, o de nueva escultura, en la que se descubre un afán de volver a las fuentes de inspiración ancestrales, aunque las formas están fuertemente influenciadas por las líneas escultóricas modernas, universales, si bien la temática conserva ese afán de "vuelta a la autenticidad", sobre todo a partir de 1971.

En este trabajo se analizan con bastante detalle las obras del primer período, haciendo una referencia menos circunstanciada de las obras decadentes, considerándolas en cada momento a falta de otras y aportando algunas de las muestras de escultura moderna, que podría clasificarse como "nueva", para evidenciar que el genio artístico sigue hoy vivo y desarrollando una bella escultura en el Zaire.

## 7. HACIA UNA CLASIFICACION ESTILISTICA.

Los caracteres estilísticos de las esculturas del Zaire dan lugar a ciertos problemas al tratar de elaborar una clasificación de las mismas. En efecto, en un mismo lugar nos encontramos con formas diferentes de interpretación artística. Las estatuillas, por ejemplo, tienen una factura que difiere de la empleada al hacer una máscara. En una misma etnia las figuras de hierro o de piedra no se parecen nada a las de madera. De ahí que la noción de estilo vaya ligada a las variantes locales y, sobre todo, a una tribu determinada.

Para estudiar los estilos en el Zaire se han propuesto diversos modos de clasificación:

LAVACHERY (24) distingue dos grandes categorías de estilos: el convexo y el cóncavo, siguiendo el criterio del tratamiento del rostro en figuras y máscaras, en volúmenes abombados o hundidos. Así encontraríamos al Norte del Zaire un predominio del estilo cóncavo y en el Sur una preferencia por el convexo.

BAUMANN y WESTERMANN (25) basándose en una suerte de reconstrucción histórica distinguen entre civilizaciones fundamentales y grupos derivados.

La teoría de HERSKOVITS se funda en el concepto de área cultural, uniendo las áreas relacionadas o emparentadas. Esta teoría ha sido profundizada por MAQUET (26) insistiendo en la estructura socio-cultural desde el punto de vista histórico, llegando a enumerar varias civilizaciones: del arco, de los

claros del bosque, de los graneros, de la lanza, de las ciudades y de las industrias.

VANSINA (27) propone repartir el Zaire en quince regiones diferentes.

MARCEL MAUSS (28), tomando como base de clasificación la relación más o menos directa que existe entre las artes y la persona física, distingue:

- a) artes del cuerpo, que se manifiestan mediante modificaciones aportadas al propio cuerpo humano,
- b) artes del entorno, que se manifiestan y materializan en construcciones, muebles e utensilios, y
- c) artes figurativas autónomas, que conducen, mediante el tratamiento de los volúmenes o de las superficies, a imágenes susceptibles de ser contempladas exclusivamente como tales.

Entiende MAUSS que esta clasificación no debe entenderse con rigidez, sino que hay que interpretarla como divisiones de pura comodidad. Y como no es posible captar el verdadero sentido de una obra en su totalidad sin tener en cuenta el medio en que nació; esta visión panorámica ha de completarse por un cuadro de las actividades plásticas consideradas, no según sus géneros, sino según los grupos humanos que se dedican a ellas. De ahí la enorme variedad.

Hace medio siglo se calificaba como "negras" lo mismo a esculturas africanas que a oceánicas, como si la única diferencia entre el arte "blanco" y las artes de los demás pueblos radicara en su exotismo. Ciertamente, pronto se llegó a distinguir el arte "negro" de los demás, aunque esta expresión siempre adoleció de cierta imprecisión.



Las grandes clasificaciones de los estilos pecan por exceso de generalidad. VON SYDOW (29), aún distinguiendo estilos regionales, oponía un arte "elaborado", que ocuparía el conjunto del Africa occidental y la mayor parte de la Central a un arte "sencillo" representado por el norte de la cuenca del río Zaire, Africa oriental y austral, arte más arcaico en el que aparecen estatuas muy alargadas que tiene un cierto aire de estacas..

HARDY opone un "realismo de la selva" a "un simbolismo de la sabana". El realismo, según él, implica una tendencia al naturalismo acentuado, en la estatuaria, por el cuidado en reproducir el tipo étnico y, en cuanto a las máscaras, por la representación pura y simple del rostro humano.

El simbolismo de la sabana lleva a un esquematismo por el hecho de que la visión se alargaría a la medida de los vastos espacios sin obstáculos. De esta forma los objetos se reducen a sus líneas fundamentales en razón de la gran luminosidad que reina en la sabana. En algunas zonas, debido a la influencia islámica, se descarta el antropomorfismo.

En 1955, el senegalés CHEIKH ANTA DIOP (30) adoptará una división bipartita, distinguiendo dos grandes corrientes, una "realista" y otra "expresionista" o "geométrica" (sin tener en cuenta la diferencia entre estas dos tendencias).

A medida que se avanza en la investigación se descubren nuevos estilos y subestilos de tal forma que se hace difícil agruparlos en categorías determinadas. Y ya no son estilos de una aldea, de una

tribu, sino de "talleres" y de "maneras" personales. Esto hace que si la obra que hoy conocemos resulta anónima, podemos pensar que algún día llegaremos incluso a conocer a su autor, cuando la información de que se disponga sea más abundante.

Por otra parte, los estilos en la escultura del Zaire no son rígidos sino que se presentan como líneas generales dentro de las cuales el genio o el talento de un artista puede manifestarse.

El intento de clasificación permite un estudio sistemático de la escultura del Zaire. El primer gran esfuerzo de clasificación se remonta a 1937-1938 con motivo de una exposición organizada en Amberes sobre "Las Artes del Congo Belga". F. OLBRECHTS quiso aprovechar esta ocasión para seriar y comparar esculturas. La tipología era la base de su análisis. Propuso dividir el Congo, entonces, en cinco regiones estilísticas: Bajo-Congo, Ba-Kuba, Ba-Luba, Noreste y Noroeste.

Un estudio más detallado permitía distinguir diez subestilos. En la revista "Problèmes de l'Afrique Centrale" del segundo semestre de 1959 apareció un mapa con el reparto de la escultura congoleña ("Carte de répartition de la sculpture congolaise"). Esta clasificación es ante todo geográfica, pero también es tribal y, de hecho, el aspecto tribal es el más significativo. Los estilos llevan el nombre de la tribu y se ponen de relieve los más consolidados. CORNET, en su libro "Arte de Africa negra en el país del río Zaire" se inclina por una clasificación muy próxima a la que apareció en la revista antes mencionada.

En el presente trabajo se sigue una clasificación tribal-geográfica semejante a la utilizada por CORNET y completada con los mapas de MURDOCK en su obra "Africa: its peoples and their cultural history", el mapa de "Répartition des Peuples de M. LEIRIS y J. DELANGE, así como las referencias geográficas de W. BASCOM, entre otras fuentes.

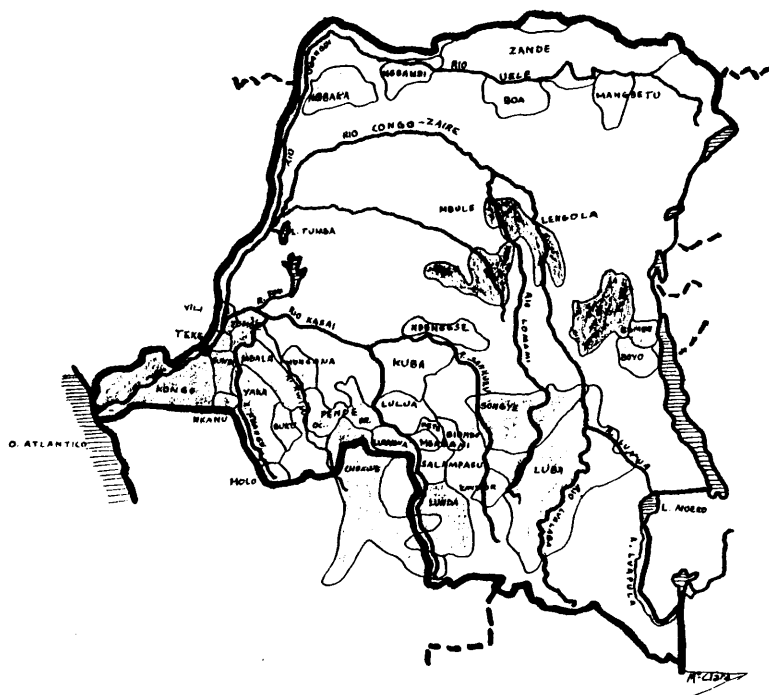
Los criterios científicos son variados, completando el análisis artístico e iconográfico de las esculturas con criterios sociológicos, históricos, geográficos, etnológicos, filosóficos, etc., tratando de penetrar en su profundo significado.

Las obras escultóricas se agrupan por estilos según la tribu a la que pertenecen. De esta forma se identifica el nombre del estilo con el de la tribu correspondiente, prescindiendo de subestilos por considerarlos meras influencias de un estilo predominante en el área tribal.

El término "estilo tribal" es empleado con precaución, teniendo en cuenta que dentro de una tribu puede haber estilos distintos o que varias tribus pueden tener un mismo estilo.

Siguiendo la línea de investigación iniciada por OLBRECHTS (31) que cree identificar a un escultor único en el llamado por él "estilo de la cara alargada" de Buli, se intenta descubrir a los artistas individuales, identificándoles por ciertos rasgos reiterados de sus obras. Por otra parte, teniendo en cuenta que los artistas pueden evolucionar estilísticamente a lo largo de su vida, existe un intento de seguir esa evolución a través de su obra. Hay siempre

167 h



Mapa 4.- Areas, regiones y estilos tribales.

"una manera de hacer" que hace descubrir al artista a pesar de las presiones ancestrales.

El mapa de la ubicación de estilos y tribus presenta las áreas siguientes:

1. AREA SUR-OESTE.
  - 1.1. Región del Bajo-Zaire.  
Estilos: Kongo y Teke.
  - 1.2. Región del Kwango-Kwilu.  
Estilos: Yaka, Nkanu, Suku, Mbala, Hungana, Holo y Pende.
2. AREA CENTRO-SUR.
  - 2.1. Región de los Kuba.  
Estilos: Kuba, Ndegese, Kete, Biombo, Lulua, Mbagani, Lwalwa y Salampasu.
  - 2.2. Región de los Chokwe.  
Estilos: Chokwe y Lunda,
3. AREA SUR-ESTE.
  - 3.1. Región de los Luba.  
Estilos: Luba, Kanyok, Boyo y Bembe.
  - 3.2. Región de los Songye.  
Estilo: Songye.
  - 3.3. Región de los Lega.  
Estilos: Lega, Lengola, Mbole y Yela.
4. AREA NORTE.
  - 4.1. Región del Uele.  
Estilos: Mangbetu, Zande y Boa.
  - 4.2. Región del Ubangui.  
Estilos: Ngbaka y Nbandi.

Esta sistemática de los estilos se tiene en cuenta tanto en el estudio de las figuras exentas como en el de las máscaras.

#### 8. DIVISION DEL ESTUDIO ARTISTICO.

Según A. BRETON, en el arte negro se encuentran "las variaciones sempiternas sobre las apariencias exteriores del hombre y los animales" (32).

En las representaciones escultóricas del Zaire la figura humana se impone al tema animalístico y a la utilización del relieve geométrico como adorno.

La gran variedad de figuras masculinas, femeninas, asexuadas, de niños y niñas, ancianos y jóvenes, de todas las edades o de edad indefinible, aparece ligada a diferentes finalidades y creencias, realizadas en materiales diversos: piedra, madera, marfil, hueso, barro, metal, etc.

Como ha demostrado E. DURKHEIM (33), la conciencia del cuerpo figura en el origen de la noción de persona. El arte zaireño no es un arte fantástico ni un arte de los imaginario. El cuerpo humano es su soporte, el valor eminente concedido a la existencia física le da su solidez y su fuerza contenida.

El estudio de las obras escultóricas se realizará agrupándolas en varios apartados según criterios iconográficos y estilos peculiares de cada tribu o de un conjunto más o menos homogéneo de tribus. Cada tribu se ubicará geográficamente en su región correspondiente.

El estudio consta de dos partes:

- I. Estatuillas humanas exentas o de bulto redondo.
- II. Máscaras.

N O T A S

I. EL MARCO ARTISTICO.

- (1) SENHOR, L.S., L'art africain, en "African Arts" n. 1 (1967), vol I, p.7.
- (2) Id, ibid, p. 10.
- (3) LEIRIS, M. y DELANGE, J., Afrique noire, La création plastique, Paris 1967, p. 220, fig. 249.
- (4) LAUDE, J., Las artes del Africa negra, Barcelona 1968, p. 194.
- (5) BASCOM, W., African Art in Cultural Perspective. An Introduction, New York 1973, p. 3.
- (6) citado por BASCOM, o.c., p. 4.
- (7) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 8.
- (8) BASCOM, o.c., p. 5.
- (9) CORNET, J., Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre, Bruxelles 1972, p. 28.
- (10) LEUZINGER, E., Africa: The Art of the Negro Peoples, London 1960.
- (11) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 40.
- (12) MAQUET, J., Les civilisations noires. Histoire, techniques, arts, sociétés, Paris 1962, p. 10.
- (13) READ, H., Arte y Sociedad, Barcelona 1970, p. 14.
- (14) SCHUWER, C., Sur la signification de l'art primitif, en "Journal de Psychologie", vol. XXVIII, p. 120.
- (15) LAUDE, o.c., p. 249.
- (16) READ, o.c., p. 16.
- (17) LAUDE, o.c., p. 180.
- (18) véase BASCOM, o.c., p. 7.

- (19) citado por LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 23.
- (20) LAUDE, o.c., p. 190.
- (21) citado por LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 45.
- (22) citado por LAUDE, o.c., p. 80.
- (23) véase más arriba p. 65.
- (24) citado por LEIRIS, o.c., p. 111.
- (25) véase MAQUET, o.c., p. 15.
- (26) MAQUET, o.c., p. 16.
- (27) VANSINA, J., Les Anciens Royaumes de la Savane. Les Etats des Savanes méridionales de l'Afrique centrale des origines a l'occupation coloniale. Léopoldville 1964.
- (28) véase LEIRIS, o.c., p. 104 y ss.
- (29) véase LEIRIS, o.c., p. 108.
- (30) Ibid, p. 113.
- (31) véase BASCOM, o.c., p. 7.
- (32) citado por LAUDE, o.c., p. 251.
- (33) Id., ibid.



112

II. ESTUDIO DE LAS OBRAS

I. ESTATUILLAS HUMANAS EXENTAS O DE BULTO REDONDO.

II. MASCARAS.

173

I. ESTATUILLAS HUMANAS EXENTAS O DE BULTO REDONDO.

1. AREA SUR-OESTE.
2. AREA CENTRO-SUR.
3. AREA SUR-ESTE.
4. AREA NORTE.

174

1. AREA SUR-OESTE.

1.1. REGION DEL BAJO-ZAIRE.

1.2. REGION DEL KWANGO-KWILU.

[illegible]

2

1. AREA SUR-OESTE.

1.1. Región del Bajo-Zaire.

Estilos: Kongo y Teke.

1.1.1. ESTILO KONGO.

El pueblo KONGO es una de las etnias más numerosas del país. Ocupa un vasto territorio y se extiende más allá de las fronteras políticas del Zaire. Por el Sur ocupa parte del territorio de Angola y por el Norte penetra en Cabinda y en la República Popular del Congo. Dentro del territorio del Zaire los Kongo se extienden desde la costa oceánica hasta las orillas del Stanley-Pool, unos 500 kms. hacia el interior. La selva del Mayombe constituye una especie de reserva del grupo.

En Europa el grupo Kongo es conocido desde 1482, fecha en que el explorador portugués DIEGO CAO llegó a la desembocadura del río "Nzadi" (nombre que dió origen a la denominación "Zaire") y tomó contacto con un reino floreciente (1).

Pueden englobarse bajo la denominación genérica de Arte Kongo las obras atribuidas a las tribus Yombe, Woyo, Mboma, Solongo, Sundi, Ndibu, Ntandu y otras.

1.1.1.1. ESTATUAS DE PIEDRA "NTADI".

La piedra es un material rara vez empleado en la escultura del Zaire y, en general en la escultura africana. De ahí la originalidad de estas esculturas situadas cronológica y geográficamente en el umbral del arte zaireño. La razón de ser de estas obras constituye todavía un misterio. Aún no se ha explicado su razón de ser ni su utilización.

El pintor ROBERT VERLY (2) las describe con detalle. VERLY exploró, en los años treinta del presente siglo, la región de los Mboma, cerca de la ciudad de Matadi y formó una colección con unas decenas de piezas recogidas en los cementerios abandonados. Las trajo a Europa y actualmente se encuentran dispersas en los Museos. Las mejores están talladas en esteatita, llamada piedra "noki", que abunda al Norte de Matadi. Es una piedra blanda, fácil de trabajar, que se endurece en contacto con el aire y adquiere una bella pátina gris. Se puede imaginar que los artistas, desconocidos, utilizaron modelos de madera, pues existen obras análogas en este material, que han resistido a la destrucción. Otras han desaparecido.

La antigüedad de estas esculturas de piedra se remonta, seguramente, al siglo XVI pues el rey ALFONSO, en 1514, se quejaba de la idolatría de sus súbditos diciéndoles: "en cuanto a las piedras y maderas que adoráis, Nuestro Señor nos las ha dado, las piedras para construir las casas y la madera como combustible" (3). Según algunos autores, en el siglo XVII fueron llevadas cuatro estatuas a Roma por misioneros y formaron parte de la colección del P. KIRCHER en el Colegio Romano. Actualmente se encuentran en el Museo Pigorini de Roma.

Si aceptamos como cierta esta información, tendríamos la prueba de que en el arte del Zaire ya estaría bien desarrollado el tema Ntadi hace más de trescientos años. Este aspecto de la escultura Kongo sería muy interesante para la Historia del Arte africano en general, para la que los datos cronológicos, como puntos de referencia, son muy escasos.

Cualquiera que sea su edad real, el examen de la serie de estatuas de piedra que conocemos permite seguir la evolución del estilo.

Hay piezas en las que el trabajo no va más allá del mero desbaste del bloque de piedra siendo las formas vigorosas. Estas obras serían las más antiguas. Las más recientes están talladas en bloques menos voluminosos y acusan una influencia europea.

Los temas iconográficos son variados: personajes en posiciones diversas, animales, objetos.

Agrupándolos iconográficamente encontramos:

a) personajes sentados, implorantes con el gesto de las manos hacia delante. Llevan un collar y una cruz al cuello. El rostro es alargado con mentón cuadrado, ojos abombados, nariz en tau (⌞), boca ligeramente abierta. Cubre la cabeza un gorro troncocónico con remate de garras de felino (4).

b) figuras masculinas o femeninas arrodilladas que apoyan las manos sobre las rodillas o extienden los brazos hacia delante implorantes (los brazos a veces aparecen rotos). El rostro alargado, ojos abultados, nariz recta, labios sonrientes y finos. Llevan el mismo tipo de gorro que las ante-

riores (5).

c) figuras de "fumani" (pensadores).

Aparecen sobre un zócalo o peana de forma trapezoidal o cuadrangular, con las piernas plegadas horizontalmente una sobre otra. Meditativos. Apoyan un brazo sobre una pierna y sujetan la cabeza con la mano. Los ojos cerrados, la nariz en tau (⌞), la boca entreabierta sonriente, gorro cilíndrico con garras, o sin gorro, collar de perlas (6). Estas figuras son particularmente interesantes (Fig. I y II).

d) figuras femeninas con niño, maternidades, en brazos o sobre el regazo, rodeándole el cuello con los brazos (7) o llevando el niño a la espalda (Fig. III y III bis).

e) figuras en posiciones y actitudes diversas: de pie con un fusil en las manos, con un recipiente con asa apretado contra el pecho, golpeando una doble campana con un palo, con un tambor, etc.

En la región de Matadi, numerosas figuras de esteatita representan personajes vestidos a la europea, con sombrero de paja de los años 20, en uniforme militar, con bigote, leyendo.

Los Ntadi son figuras de 30 a 40 cms. Los movimientos y las actitudes están conseguidos por medios muy sencillos, inspirándose en la realidad, aunque predomina la rigidez y la rigurosa simetría en la representación del cuerpo humano, si bien no hay ley de frontalidad. La abstracción predomina en los rostros. En algunas figuras aparece un intento de individualizar, pero no se puede hablar de retratos. El parecido se logra a base de elementos característicos que indican rango social: tocado con garras de leopardo, adornos.



#### INTERPRETACION.

Como las esculturas Ntadi conocidas proceden de los cementarios, se las considera estatuas funerarias. VERLY dice que no serían "los guardianes de las tumbas", según el significado de "ntadi", sino más bien imágenes de jefes, conservadas en las tiendas de éstos, a quienes sustituían al irse los jefes a la guerra, de caza o de viaje, y sólo a la muerte del último de los descendientes la estatua era colocada sobre la tumba.

La estatua sería la heredera del poder del jefe y prolongaría su función protectora y de este modo su acción benéfica se prolongaría en sus descendientes. Esta explicación de VERLY no resuelve el problema, pues no explica la variedad de temas, entre ellos el de las "maternidades", para las que VERLY da otra explicación: serían receptoras de espíritus protectores.

Otra interpretación de los Ntadi es la de J. VISSERS. Según este autor serían la representación de personajes corrientes, del pueblo, pues las tumbas de los personajes importantes están adornadas con ricos objetos, como cerámica portuguesa. Pero esta explicación no explica el hecho de que muchas veces se encuentran figuras con atributos de poder y de que un tipo de tumba no excluye al otro.

VERLY había recogido una tradición según la cual las estatuas de piedra estaban reservadas a los jefes y a sus familias, excluyendo al pueblo y a los esclavos. Por esto no duda en hablar de un "arte real" refiriéndose a las mejores obras.

En mi opinión, después de haber analizado una serie de estas esculturas, se puede llegar a ubicar estas figuras del posible jefe y las maternidades, cuando aparecen con signos de poder, en el rango social más elevado, mientras que las carentes de signos de poder pertenecerían a familias de clase social inferior.

CORNET piensa que todas las estatuillas estarían reservadas a las tumbas de los jefes y así se justificaría la diversidad de temas en relación con la importancia social de la persona y no en relación directa con ésta.

Los "fumani" (pensantes, en lengua kikongo) ofrecen igualmente problemas de interpretación. Se les considera adorno funerario por su melancólica expresión, meditativa y apacible. Sin embargo, se cree que son más que imágenes funerarias, un soporte de reflexión seria, de concentración, de meditación sobre el más allá. Y así se traduce en su rostro sereno, sus ojos cerrados y su actitud reposada. Inclinan la cabeza sobre un hombro o la soportan con las manos. Figuras sedentes las masculinas y de pie las femeninas, a veces con el niño a la espalda, que están llenas de serenidad, acentuada por la sobriedad de líneas. En su conjunto evidencian un dominio del arte de esculpir.

La teoría que presenta la existencia de modelos de estatuas de madera para las esculturas de piedra se apoya en la existencia de algunas de estas figuras. Una de ellas, funeraria, representa un jefe acurrucado y procede de la región costera del Zaire. Mide 42'1 cms. de altura (8). Lleva un gorro troncocónico

con garras. El busto ligeramente inclinado. Apoya el mentón con las dos manos superpuestas y los codos se apoyan sobre la rodilla derecha doblada. La mirada se pierde en la reflexión. Los ojos llevan incrustaciones de porcelana, evidenciando la influencia europea en la escultura Kongo de esta época. La cabeza grande, fuera de las proporciones del resto del cuerpo. La madera de que está hecha es clara y tierna. Maestría y naturalismo en la ejecución. Adornó una tumba del Mayombe, en la región del Bajo-Zaire.

Otra fuente posible de inspiración para estas figuras funerarias serían las formas asiáticas. Ciertos Ntadi, en efecto, del Museo Pigorini de Roma tienen una actitud asombrosamente parecida a la de las divinidades hindúes. Los portugueses llevaban, con toda seguridad, recuerdos de sus viajes a la India. No hay que olvidar que para llegar a la India tenían que rodear África. Por otra parte, los portugueses tenían la costumbre de invitar a altos personajes a visitar sus posesiones a título de propaganda. Incluso en 1561 se señala la presencia de hindúes en el Bajo-Zaire.

Ninguna influencia es rechazable en estas y en otras figuras, pues como dice OLBRECHTS (9) "en ninguna parte fuera del Congo, ni incluso en África negra, la influencia europea se ha hecho sentir durante tanto tiempo ni de manera tan continua". Sin embargo, a pesar de todas estas influencias los artistas africanos supieron conservar la originalidad africana en sus obras.

1.1.1.2. FIGURAS DE ANTEPASADOS.

Después de las esculturas Ntadi las figuras más hermosas del arte Kongo son las de antepasados. El material empleado es la madera o el marfil. Están minuciosamente trabajadas. Los artistas buscan el realismo y la expresividad. La cabeza sobresale del conjunto. La boca entreabierto, viéndose los dientes en algunas de ellas. Los ojos realzados con trozos de espejo simulando lo blanco, con la niña pintada en el centro. Según una tradición oral contada por los ancianos, los espejos simbolizan la autoridad que emana del jefe y dan al rostro una misteriosa presencia. En el resto del cuerpo aparecen tatuajes, como aún hoy se pueden ver en las mujeres del Mayombe. Se intenta el realismo, pero se mezcla con el idealismo, por el afán de dar permanencia a los antepasados atrayendo de ese modo su acción benéfica. El hombre Kongo vive con sus antepasados difuntos y ellos le ayudan en la caza, el comercio, los cultivos y demás actividades, protegiendo su vida.

Analizando algunas de ellas vemos que aparecen en actitudes diversas. Una figura está en cuclillas (Fig. IV), apoyando la barbilla con sus manos. El rostro está tatuado en las mejillas y cejas. Lleva espejos en los ojos (aunque uno se ha perdido). El cuerpo está tratado esquemáticamente.

Otra figura (Fig. V) aparece sentada y lleva una copa en la mano. El cuerpo sigue siendo esquemático pero la cabeza está tratada con más detalle. Los ojos con espejo no tienen pintada la niña. En el óvalo de la cabeza se encuentran restos de un tocado superpuesto, de metal con incrustaciones.

Algunas de estas figuras, muy cuidadas, son semejantes a las figuras Ntadi. Están sentadas, con las piernas dobladas una sobre otra, agarrándose una con una mano, mientras que la otra mano soporta la barbilla, apoyando el codo en la rodilla superior (Fig. VI). La cabeza es aparentemente de mayor tamaño. Presenta rasgos muy claros: boca que deja entrever los dientes, nariz plana y grande, ojos con espejo y niña pintada, orejas sobresalientes. Remata la cabeza un casco decorado con rombos y franjas. Esta variedad es muy abundante y evidencia un maestro común.

Otra actitud muy repetida (Fig. VII) es la que apoya un pie en una especie de peana doblando la rodilla mientras que la otra pierna está doblada en ángulo. Sobre la rodilla levantada apoya las dos manos y sobre ellas la barbilla. La cabeza en oval presenta unos rasgos bien definidos. La boca cerrada con labios gordezuelos, nariz aplastada y fina, ojos almen- drados con espejo y niña pintada, con grandes cejas. El pelo y las patillas enmarcan el rostro con formas geométricas. El tocado es una especie de gorro terminado en punta rematado en torno a la cabeza con una banda lisa. Estos personajes sentados, con la cabeza inclinada hacia delante son unas de las figuras mejor trabajadas técnicamente.

También sentadas aparecen una figuras con la cabeza distorsionada (Fig. VIII) totalmente incli- nada, como si fuera un personaje deforme. Abre la bo- ca dejando ver los dientes superiores limados en pun- ta, con gesto de dolor. Los ojos llevan un espejo y pupila pintada en negro. Con una mano se coge el hom- bro y apoya la otra sobre las rodillas. Los brazos se doblan en ángulo pegados al cuerpo. Toda la figura

está policromada. La cara, las manos y los pies blancos, el traje -curiosamente aparece vestida- lleva puños y una franja blanca sobre tono oscuro. Oscuro es también el gorro tipo fez que remata la cabeza. Estos detalles parecen evidenciar una factura más reciente que las figuras anteriores, con influencias árabes y europeas. Quizá no sea más que una representación de un personaje que llegó con algún grupo de invasores o conquistadores, o el afán de "dignificar", a la europea, a algún antepasado. A primera vista parece incluso un hombre con traje de presidiario ...

El grupo de la madre y el niño sobresale por su perfección plástica y profundo significado. Es un tema extendido en la iconografía africana, llena de dinamismo en la iconografía Kongo. El niño se coloca, a veces, sobre las rodillas de la madre, en posición recta. En otras figuras aparece agarrándose al pecho o al brazo de la madre, que apoya una rodilla en tierra, como se ve frecuentemente en la colección del Museo de Tervuren.

Estas figuras femeninas (Fig. IX) son empleadas aún hoy como instrumentos mágicos para asegurar la fecundidad. La madre sería la abuela, la raíz del clan familiar, el antepasado familiar, con un profundo significado de "espíritu" o de "poder" que domina sobre la fertilidad maternal. Por esta razón aparecen hieráticas, con la mirada velada, como indiferente hacia el niño que llevan con ellas. En el Mayombe se da el nombre de Phemba a la fundadora del clan y de esa forma se invoca ese "poder" o "energía" por medio de las estatuillas.

El hecho de vincular la fertilidad femenina a una representación de la mujer enlaza con los más antiguos cultos creados por el hombre en los albores de la humanidad. Ahí están los vestigios de las llamadas "Venus" que, si bien aparecen solas, sin el hijo visible, sin duda representan la presencia del hijo a través de la exageración del vientre.

Existen también figuras femeninas con el vientre abultado en la iconografía Lega, que se estudia más adelante, de las que poseo un ejemplar. Pero para la mentalidad africana, que prefiere lo tangible y lo visible, le parece más eficaz la "invocación" con la imagen del niño, encajando mejor con su sentido vitalista de la existencia. Entre los Kongo su significado es tan profundo que son utilizadas secretamente por los hechiceros.

Una de estas figuras femeninas (10), de marfil, aparece arrodillada, en actitud de sumisión, frecuente en las representaciones femeninas y representa a la madre ancestral, pues va tatuada con con escarificaciones propias de la tribu y recuerda que, en la sociedad Kongo, el régimen de sucesión es matrilineal y el "poder" se transmite por las mujeres.

Otra figura del Museo de Tervuren (Fig. X) aparece sentada, apoyando las manos esquemáticas sobre las rodillas. Sus piernas se acaban en unos pies que se confunden con el apoyo que sirve de base a la figura. La cabeza ovalada, ligeramente ensanchada en torno a las mandíbulas, presenta ojos de espejo y boca abierta mostrando los dientes. Sobresalen las orejas y no se señala ninguna forma de peinado. Lleva collares al cuello tallados en la madera.

Las variedades de las esculturas femeninas-antepasado son numerosísimas en el Museo de Tervuren. La figura sin niño aparece de pie y sentada. Una de ellas (Fig. XI) sedente, con rasgos confusos en el rostro y rematado su peinado con una especie de mitra triangular, tiene la boca abierta y enseña los dientes limados. Apoya las manos sobre las rodillas y varios anillos de perlas de colores rodean su cuello, cintura, muñecas y tobillos. En las orejas lleva aros a modo de pendientes.

Otras son de madera policromada, abundantes en la región del Mayombe, con ojos incrustados de cristal o espejo, de unos 23 cms., como las anteriores. Algunas están pintadas con "ngula" y "ndombe" y son del tipo Phemba.

También aparecen a veces las maternidades con dos niños. En otras como si la madre estuviera azotando al niño tumbado sobre sus rodillas. Algunas de estas figuras aparecen asexuadas y podrían ser hombres con el niño en sus brazos o a su lado.

Una bella figura femenina arrodillada da de beber al niño y unas serpientes se enrollan hasta su espalda desde los brazos. Se encuentra en el Museo de Leiden y mide 43'6 cms.

Las figuras de maternidades que aparecen de pie son numerosísimas y el niño suele aparecer agarrado al cuello de su madre. Miden de 20 a 23 cms. y casi todas proceden del Mayombe.

El conjunto escultórico de hombre y mujer es frecuente en esa misma zona del Mayombe y, en algunos casos, la mujer aparece sentada y el hombre de pie a su lado con formas más esquemáticas.



1.1.1.3. FETICHES.

En el arte Kongo proliferan los fetiches. La palabra fetiche deriva del portugués "feitiço" y "feitiçao", que significa artificial, y a su vez del latín "facticius" que significa "hecho por la mano del hombre". LAUDE lo relaciona con el significado de "encanto" y "sortilegio" que toma de DES BRASSES en su obra "Du culte des dieux fétiches" (1970) (11).

La palabra se vuelve rápidamente peyorativa y es empleada sin gran discernimiento (12). Aún hoy es difícil emplearla con sentido definido y preciso. En general, puede considerarse fetiche cualquier instrumento impersonal de control de la fuerza vital para buenos o malos propósitos. Puede ser un objeto esculpido o no, que contiene granos o semillas, pelos, dientes, uñas u otra materia dotada de poder mágico.

Los primeros viajeros europeos tradujeron la palabra Nkisi por "fetiche". Los Kongo llaman Nkisi no sólo a una estatuilla sino también a un cuerno, una concha, etc., según D. PAULME, a "todo receptáculo consagrado por un hechicero, mago o fetichero" (13).

No toda estatuilla es fetiche. Lo será según el empleo que se le de. Según A. MAESEN (14), un fetiche Kongo del Mayombe es utilizado "con los mismos fines y en las mismas circunstancias que muchas estatuillas de antepasados Luba". Para los Kongo el Nkisi es signo de la presencia de un espíritu o del alma del difunto. Los fetiches naturales deben su virtud mágica a las fuerzas que los habitan y les llegan de la naturaleza: conchas, guijarros, trozos de madera, excrementos, etc. Los fetiches fabricados son escul-

turas que adquieren un poder, por una parte, mediante las operaciones efectuadas por un ser dotado de facultades "especiales" (el "mganga"), que es el escultor, el artista mismo, y por otra por el propietario de la estatua. De este modo las estatuillas aparecen como simples soportes o conductores de la fuerza mágica. El que las posee, si conoce ese poder, puede emplearlo para actuar sobre otras personas o para defenderse. El "mganga" puede servirse del fetiche con fines de pura brujería: lanzar un maleficio o provocar a distancia la enfermedad o la muerte. Por eso se procurará algo personal, tal como uñas, cabellos, etc., de la persona a quien quiera hacer enfermar o cuya muerte desee.

Una muerte casi nunca es considerada como un hecho natural. Los allegados preguntan al difunto, que está obligado a responder, si ha sido víctima de una práctica de magia y quién es el culpable. En ocasiones el "mganga" trabaja para ciertos individuos que le pagan. Su actitud antisocial es temida. Incluso se forman sociedades para oponerse y exterminar a los hechiceros. Y ocurre, a veces, que estos mismos grupos o sociedades se constituyen en "poder oculto", tan temido o más que aquel al que se oponían. Este es el caso de los "hombres-leopardo" (Aniota) que analiza CHARBONNIER (15).

Pero el "mganga" no siempre utiliza sus fetiches con fines maléficos. Existe una gran ambigüedad en las fuerzas que maneja.

Las estatuillas-fetiche se reconocen porque llevan una especie de recipiente para la materia o sustancia mágica que generalmente contienen. Igualmente otra especie bien conocida de estatuillas-fetiche

es la de los "fetiches de clavos", llamados así por los numerosos clavos que están clavados en la estatuilla.

Los Nkisi Kongo son esculturas que contienen una materia mágica alojada en un hueco de la cabeza o del vientre del personaje esculpido. Cerrando el hueco se encuentran trozos de tela o una masa de resina rematado el conjunto con un trozo de espejo o una concha. Estas figuras se parecen a los relicarios que estaban en voga en la Iglesia católica en el siglo XVI y que los portugueses llevarían al Congo. El trozo de espejo evidencia el concepto de "espejo mágico", posiblemente tomado de los europeos (16).

Hay estatuillas-fetiche cubiertas casi totalmente por la sustancia que desborda el recipiente. Solamente tiene poder en la medida en que se lo haya transmitido el "mganga", por medio de los ritos apropiados y recitando ciertas fórmulas, que precisan el papel benéfico o maléfico del fetiche.

Los elementos mágicos suelen ser objetos que hieren: clavos, cuhcillos, plantas, plumas, etc. El caolín blanco, llamado "pembe" o "mpembe" juega un papel especial seguramente por proceder de la tierra donde reposan los muertos.

Los Nkisi son variadísimos y pueden clasificarse según su carácter humano o animal o según su función benéfica o maléfica.

Los Nkisi antropomorfos son de madera, hueso o marfil. J. MAES (17) distingue cuatro tipos de fetiches: Los NKONDI, los MPEZO, los NA-MOGANGA y

los MBULA, según su función.

A estos cuatro tipos habría que añadir los fetiches de CLAVOS y, por afinidad, las esculturas Kongo relacionadas con el cristianismo.

Analizando iconográficamente las figuras presentan las siguientes características:

1. Los NKONDI son estatuillas exentas, antropomorfas, nefastas. Expresan la cólera y generalmente levantan el brazo derecho empuñando un cubhillo, una jabalina o una lanza. El otro brazo lo apoyan en la cadera. Se encuentran en una especie de peana y están de pie. En el vientre se encuentra el recipiente con las materias mágicas. La cabeza está pintada de negro. Los ojos tienen incrustaciones de espejo, la boca entreabierta pintada de "pembe" y el cuerpo pintado de "ngula". Trozos de tela y saco o rafia y cintas adornan la figura. A veces tienen también cuernos de antílope (Fig. XII). La altura es de unos 41 cms. en la figura seleccionada, que se encuentra en el Museo de Tervuren. Lleva atados a los brazos una especie de bastones con plumas y sustancias mágicas. A la cintura se ata un envuelto de rafia y cañas con sustancias mágicas.

2. Los fetiches MPEZO son dañinos, pero no se les representa en actitud amenazadora. Las figuras se apoyan sobre un soporte, de pie. Los brazos se pegan al cuerpo y la materia mágica lo envuelve formando una bola sobre la que se incrusta un caurí. Los rostros son llenos, con pómulos salientes. Los ojos grandes, con órbitas marcadas e incrustaciones de espejo. Los labios rectos, las orejas pegadas. Llevan un gorro en forma de "pan de azucar", semiesférico o

peinado, terminado en "cresta". El cuerpo está tatuado y trozos de rafia se enrollan a las caderas. Estas figuras están pintadas de blanco "mpembe". Las figuras femeninas llevan aros esculpidos en los brazos y cuerdas al cuello y en las caderas.

En la inmensa colección del Museo de Tervuren una figura femenina, toda pintada de blanco, excepto los tatuajes en forma de cruz, los ojos y el contorno de los ojos, lleva un tocado en forma de "pan de azucar". Abre la boca dejando ver dientes limados y se lleva las manos a los pechos en actitud de mostrarlos. En el vientre se encuentra el hueco destinado a contener la sustancia mágica. La técnica es sencilla y lo más cuidado es el rostro de proporciones mayores que el resto del cuerpo. La figura mide 19 cms. (Fig. XIII).

La otra figura parece haber perdido el "mpembe" en casi todo el cuerpo, quedando restos en la cabeza y en torno al receptáculo ventral para las materias mágicas. Su tocado acaba en forma cónica estriada, las orejas salientes enmarcan un rostro ovalado. La boca entreabierta, con gruesos labios, deja ver los dientes. Los ojos están cerrados. Los brazos se confunden con el tronco y se apoyan en el recipiente. Faltan proporciones en sus piernas que acaban en pies fundidos con la peana que sostiene la figura. Mide 24'5 cms. (Fig. XIV).

3. Los MBULA protegen al individuo y son denominados con la expresión de "muana vuaka". Hay dos variedades iconográficas: unos aparecen sentados y otros de pie, con la mano levantada en actitud amenazante con "bunduki". El hueco reservado para conte-

ner los productos mágicos es ovalado o cuadrangular, está situado en el vientre y se cubre con un espejo. La cabeza se remata con un tocado "dombe" con plumas. Están recubiertas con "pembe". En algunas figuras el hueco para los productos mágicos puede estar situado en la cabeza. En otras la sustancia cubre todo el cuerpo y sólo sobresalen la cabeza y los pies. (Fig. XV).

Muy interesante es una figura de mujer (18) de 25'5 cms. de pie sobre un apoyo geométrico. Con las manos sostiene los senos. En el vientre lleva la caja cuadrada con el espejo, para las sustancias mágicas. El rostro oval con cejas decoradas sobre los ojos semicerrados. El pelo se recoge en forma de cuerno sobre la cima del cráneo. La figura está pintada de rojo "ngula", soporte del espíritu de la fecundidad.

Las figuras sentadas o acurrucadas doblan las piernas en horizontal, una sobre otra. Con una mano agarran el pie derecho y con la otra sujetan la cabeza. El rostro con mejillas llenas, las pupilas pintadas sobre espejo incrustado en los huecos de los ojos. La boca entreabierta, a veces deja entrever los dientes. Casco decorado sobre la cabeza. Bajo el pecho, en el vientre, la cavidad destinada a contener las sustancias mágicas. Naturalismo en el conjunto. Brazaletes esculpidos en las muñecas. Miden de 26 a 30 cms. (Fig. XVI). Unos personajes femeninos llevan el cuchillo en la mano, pero no en actitud amenazante. Apoyan un brazo sobre una especie de balaustre. El receptáculo de la sustancia es redondo y va sobre su vientre cubierto por un espejo. La peana en que se apoya la figura está decorada con relieves.

4. Los fetiches NA-MOGANGA se utilizan para curación de enfermos y protección contra los malos es-

píritus. La expresión de su rostro manifiesta su natural pacífico. Los rasgos del rostro ovalado son semejantes a los anteriores, con mejillas salientes, ojos redondeados incrustados, labios entreabiertos, nariz con aletas salientes, gorro con sustancias mágicas y plumas de adorno, trozos de rafia en torno a la cabeza para sujetar la sustancia. Algunos fetiches están de pie sobre una peana en forma de tortuga o bien lisa. Otros están sentados sujetándose el mentón con las manos (Fig. XVII) y levantando la cabeza. En los ojos, espejos incrustados. Una tela rodea la cabeza a modo de turbante, rematado con plumas. Sobre el vientre la caja redonda con las sustancias. Trozos de rafia envuelven las piernas. Una ligera capa de "mpembe" recubre toda la figura. A estos fetiches se les conoce con el nombre de "panzu mbongo", fetiche elegante. Poseen dos poderes: hacer saber o conocer los misterios y encontrar las cosas ocultas. En ocasiones suelen llevar un saco llamado "mfimba mbangu", atado a un cencerro doble o "mbanzu".

La variedad de estos fetiches es enorme, pero coinciden todos en la mayor parte de las características (Fig. XVIII).

Son antropomorfos, pero pierden con frecuencia la apariencia humana al estar envueltos casi por completo en las telas, sustancias, plumas, cintas y cuerdas. Hay fetiches que conservan en el vientre el receptáculo o caja para la sustancia mágica, pero el paquete de esa sustancia lo llevan a la espalda, en una bolsa atada al cuello o en un saco que encierra casi toda la figura de la que sobresale sólo la cabeza con rasgos indefinidos. Así, por ejemplo, los "Kimbindi", que acompañan al enterramiento en el Mayombe.

5. PITTARD (19) analiza los célebres FETICHES CON CLAVOS. Son del tipo Nkondi y de forma generalmente humana. Todos ellos están traspasados con clavos, laminillas de metal, hojas de cuchillo, tornillos y otros objetos de metal terminados en punta. Sólo una parte del fetiche está libre de dichos objetos, para permitir que la toque el fetichero (o hechicero que actúa con fetiches).

El estilo de estas estatuillas es como el de las estatuas de antepasados, pero de factura menos perfecta. Suelen ser más grandes y en algunos casos la talla sólo se cuida de la cabeza. Al rostro se le da una apariencia inquietante con ojos de espejo, con pupilas marcadas y la boca entreabierta. Presentan deformaciones, figuran formas de enanos con joroba, aparentan enfermedades que pretenden transmitir: mal de Pott y otras. Así, por ejemplo, la figura "Konde" o "mawenze", la esposa, que trae la enfermedad del sueño y la sordera. Se trata de una figura femenina plagada de clavos, que mide 83 cms. y es bastante corriente en el Mayombe.

FAGG habla del fragmento de fetiche "Konde" que ilustró el primer libro de arte negro "Negerplastik" publicado en 1915 por C. EINSTEIN (20).

Los hay asexuados, de pie, en cuclillas, recubiertos de clavos y trozos de metal, con espejo en el vientre y receptáculo, cara ovalada con rasgos poco marcados. Pintadas de blanco la cara y las manos, de rojo las pupilas, negras las cejas y negra la nariz con trazos azules. Muchos levantan la mano empuñando un cuchillo. La boca entreabierta deja ver los dientes superiores limados y, en algunos casos, la punta



de la lengua pintada de rojo. En la frente remata una especie de conglomerado de materia mágica con incrustaciones de conchas. En torno a la cabeza, adorno de plumas negras. La altura alcanza los 83 u 84 cms.

Una de estas figuras representa un Konde de pie, levantando la mano derecha y llevándose la izquierda a la cadera. Los pies separados cada uno en un apoyo con los dedos esculpidos por separado y blanqueados. El torso y la cabeza están recubiertos por una capa de "bulungu" y "ngula". Con espejos en los ojos, que dan una tremenda expresión a la figura. Un surco en la frente, las sienes y la mandíbula para el frotamiento. En el brazo levantado lleva un cesto "manyango". En el Mayombe se dice que no mata rápidamente sino que produce dos enfermedades: joroba y mal de riñón.

Los fetiches de clavos son específicos del arte Kongo y casi no se encuentran fuera de la costa oceánica y de la selva del Mayombe. Esta localización geográfica ha dado lugar a una hipótesis: la influencia de los europeos que hasta el siglo XIX utilizaron formas supersticiosas semejantes (Fig. XIX).

1.1.1.4. LA INFLUENCIA DEL CRISTIANISMO.

La región del Bajo-Zaire fué la primera en ser evangelizada por los misioneros portugueses que introdujeron objetos de culto, crucifijos, estatuas, medallas, etc. Todos estos objetos fueron posteriormente introducidos en el ritual de las sectas religiosas bantúes. Son numerosas las imitaciones de crucifijos bajo las denominaciones de "Nkangi", "Nkangi Kiditu", "Kilistu", etc. Se trata de obras típicamente Kongo: cabezas negroides, ojos abultados, gruesos labios, extremidades alargadas, cuerpo simplificado con ombligo muy señalado, esculpidas en bronce o en latón (21).

Otras imágenes se relacionan con la Virgen "Madya", con S. Antonio, "Ntoni malawo", etc.

Es posible que los artistas tuvieran delante modelos europeos a la hora de realizar sus obras, aunque las interpretaciones escultóricas tienen muy en cuenta las tradiciones Kongo. De todos modos es dudosa la función que desempeñaron tales modelos.

1.1.2. ESTILO TEKE.

Aún se conoce mal el arte Teke, a pesar de que su fama se extendía entre las poblaciones vecinas. En lengua Kongo la palabra Teke designa una estatuilla. Aunque quizá las esculturas Teke eran más apreciadas por sus propiedades mágicas que por sus cualidades artísticas. Esto no quiere decir, sin embargo, que dichas esculturas no estuvieran dotadas de notables valores artísticos. Las obras son muy numerosas, pero ni su clasificación ni el inventario existente de las mismas son satisfactorios.

La localización geográfica del estilo Teke es difícil de precisar. La mayor parte de la producción artística proviene de la orilla derecha del río Zaire (región del Congo-Brazzaville). En la orilla izquierda el estilo está influenciado por contactos culturales con los Yans, los Mboma, los Sakata y los Mbala, por lo que es difícil marcar fronteras artísticas.

El grupo humano Teke se encuentra situado al Norte y Noreste de Kinshasa, en las llanuras de la cubeta por la que discurre el río Zaire para formar el Stanley-Pool. Allí se encuentran ya en el siglo XV, junto con otras tribus como los Tyo, Mfimu, Npepe. Forman un reino y mantienen relaciones de vasallaje y comercio con sus vecinos Kongo. Un rey Teke, llamado MAKOKO, fué conocido por los europeos en 1620.

1.1.2.1. FIGURAS DE ANTEPASADOS Y FETICHES.

Se estudian ambos tipos de figuras en conjunto ya que, entre los Teke, la mayor parte de las figuras se convierten de hecho en fetiche.

Las figuras de antepasados son enigmáticas. La mayor parte de las esculturas conocidas se sometieron al trabajo del fetichero para que las comunicase poder o para que las esculpiera él mismo, siendo a la vez artista-escultor y mago o hechicero. Incluso existen algunas estatuillas antropomorfas, llamadas "Tsaye" y "Fumu", consagradas por el fetichero, que materializan un antepasado del que son verdadera sustancia y no mera representación. La figura sólo tiene poder mágico o religioso después de la consagración por el fetichero.

De este modo se entiende que el artista ponga más atención en la función de la escultura que en su belleza formal.

Elementos comunes en la escultura Teke son la relativa rigidez, la falta de gracia, el estatismo de las figuras antropomorfas, que contrasta con las actitudes de las obras Kongo, sus vecinos. Los personajes sentados o en cuclillas que esculpen los "Mfimu" están afectados de una estricta frontalidad.

Es conocida la manera de preparar y realizar las esculturas (22). Los artistas Teke dividen la estatua en tres partes esenciales, cada una con significado propio. Comienzan indicando el lugar de estos tres elementos por medio de ranuras en la ma-

dera amarilla o teñida de color rojizo, tinte que indica mayor valor mágico. Las secciones delimitan la cabeza, el tronco y las piernas y precisan las proporciones de cada uno. La primera en ejecutarse es la cabeza, siendo la parte más cuidada. El artista se detiene en detalles como el peinado, las escarificaciones o tatuajes y la barba. Según las tribus, varía la forma de trenzar los cabellos y el escultor se inspira directamente del natural: recogidos en un moño central, que a veces se parece a un casco o cresta, y una trenza que cae hasta la espalda.

Las escarificaciones también están inspiradas en el natural. La moda Teke de llevar las mejillas surcadas por líneas verticales más o menos aproximadas desde la edad de los cuatro o cinco años aparece en las esculturas. Estas "mabima" sirven para identificarlas con las personas de la tribu. Las estatuas aparecen con esta red de finas líneas a ambos lados de la nariz y de la boca. Las orejas son esquemáticas y salientes, al igual que la boca, abierta. El mentón es puntiagudo y la mayor parte de las figuras masculinas llevan barba porque el "mganga" o el jefe de la tribu la llevan, símbolo de superioridad. Esta protuberancia está tallada curiosamente en forma de volumen geométrico cuadrado, rectangular o trapezoidal, estriado o en superficies unidas. Este es, junto con los "mabima", uno de los rasgos característicos de los Teke.

Terminada la cabeza, el escultor modela el tronco de manera somera. Hace un agujero a la altura del vientre, destinado a contener el "bonga" o sustancia mágica y esboza las piernas. Los brazos son convencionales y en muchos casos ni siquiera existen. Las piernas se arquean de forma parecida a un paso de danza de la tribu.

Muchas figuras son asexuadas. Algunas son figuras dobles: un hombre y una mujer adosados uno al otro.

Estas estatuillas se convierten en fetiches al añadirles el "bonga", formado por un conjunto de sustancias mágicas: hojas, uñas, pelos, etc. que están dotadas de un poder determinado: la caza, los asuntos matrimoniales, el comercio, la enfermedad, etc. El poder viene de los antepasados. Por eso se utiliza el caolín blanco, considerado resto de las osamentas ancestrales, como elemento primordial. La masa del "bonga" se fija a la estatua por medio de una resina o pegamento y se protege con telas o pieles que envuelven el torso de la estatua hasta hacerlo desaparecer en una especie de esfera de la que sólo sobresalen los pies y la cabeza. Esta es la razón de la simplificación de la figura hasta el punto de que se ha prescindido de los brazos en alguna ocasión.

La estatua provista de "bonga" se hace "Butti", que representa a un ser humano y se la considera portadora del alma. Pertenece a un solo individuo y actúa solamente en su favor. Si el poseedor es un jefe, la acción benéfica puede tener mayor alcance (23). Cuando el dueño muere, el "Butti" es enterrado con él. Hasta ese momento se guarda en secreto para que la fuerza vital no pueda ser neutralizada por algún poder del mal. Si esta desgracia sucediera el fetichero podrá devolverle su poder inicial.

Las estatuillas sin "bonga" son fetiches "Nkiba" (24). Su poder misterioso no les viene de los espíritus y deben ser renovados de vez en cuando. Para ello el dueño sopla y escupe sobre la estatua. Es-

to explica la costumbre Teke de esculpir la boca en forma prominente y, en ocasiones, también las orejas.

Una estatuilla-fetiché de protección y curación aparece sin "bonga". Tallada en madera con forma geométrica (Fig. XX y XXI), con los brazos pegados al cuerpo en ángulo y las piernas con rodillas prominentes y pies enormes. Está de pie. Un enorme cuello separa del resto del cuerpo una cabeza casi redonda con orejas circulares salientes. Los ojos se alojan en órbitas hundidas. La nariz fina llega hasta la boca levemente insinuada.

Otra figura asexuada va cubierta de la cintura hasta las rodillas con un trozo de rafia. Sobresalen las piernas un poco arqueadas, dé un tronco cilíndrico con los brazos pegados. La mayor atención técnica y detallista se presta al rostro, un poco levantado hacia arriba, de forma oval, con la nariz saliente y los ojos almendrados igualmente salientes. Las orejas están ligeramente señaladas. Es de madera oscurecida y mide unos 35 cms.

#### 1.1.2.2. ESCULTURA DE METAL.

Existen algunas figuras masculinas y femeninas con niño realizadas en metal. Estas piezas parece fueron ejecutadas con molde abierto antes de ser trabajadas.

1.2. Región del Kwango-Kwilu.

Estilos: Yaka, Nkanu, Suku, Mbala,  
Hungana, Holo y Pende.

1.2.1. ESTILO YAKA.

El arte YAKA debe su fama sobre todo a sus extravagantes máscaras y a sus figuras con nariz curiosamente retorcida hacia arriba.

La población Yaka no es homogénea en su origen pero presenta una fuerte unidad cultural. Socialmente está dividida en clases: los campesinos, dominados, y los cazadores, dominadores. Los cazadores son descendientes de los temidos JAGA, guerreros nómadas, que según relatos orales devastaron los reinos Kongo en el siglo XVI viniendo desde el oeste. Los Yaka heredan un sentido de organización política que proviene de sus antepasados. Aún hoy respetan la autoridad del Kiamfu, vasallo a su vez de un Mwata Yamvo de los Lunda (25). La integración de ambos grupos es real. Las uniones entre Yaka y Lunda han armonizado los dos sistemas de descendencia: patrilineal en los Lunda y matrilineal en los Yaka.

Desde el punto de vista mágico-religioso puede observarse igualmente una interacción. Para obtener el favor de los espíritus se utilizan objetos variados, entre los cuales las estatuillas ocupan un lugar privilegiado. Entre los Yaka estas esculturas son numerosas. Incluso han variado en función de los cambios de creencias. Son variadas y se pueden agrupar en dos categorías: de antepasados y fetiches.



1.2.1.1. FIGURAS DE ANTEPASADOS.

La nota dominante en estas esculturas es el realismo. Un realismo que transforma sistemáticamente ciertos detalles. La cabeza se acerca a las proporciones normales y se remata con un peinado con crestas paralelas orientadas de atrás hacia delante. El rostro se enmarca en una línea en relieve que bordea el límite del pelo en la frente, se curva en las orejas y une las aletas de la nariz o la comisura de los labios. Los ojos presentan frecuentemente los párpados cerrados y sobresalen de una cavidad oval. Las orejas son perpendiculares al cráneo. La nariz es lo más característico: voluminosa unas veces, de proporciones normales otras, en muchos casos totalmente anormal, pues se recoge en forma de trompa curvándose caricaturescamente sobre sí misma. La boca es expresiva. Miden unos 30 cms. de altura. (26)

El cuerpo está geometrizado. Los brazos pegados al cuerpo o doblados hacia arriba, llevándose las manos a la barba o a la boca. Las piernas están casi siempre encogidas.

Las variedades iconográficas son muchas: personajes aislados, de pie, medio en cuclillas, como sentados sin apoyo, sentados, de rodillas, grupos de personajes. De entre estos grupos de personajes es interesante el de la mujer con niño, maternidades con un estilo cercano al de los Kongo.

La nota del realismo puede llegar a la caricatura, particularmente en la forma de esculpir la nariz. Varios autores se han preguntado por la razón de este rasgo. Incluso se ha dicho que se ha preten-

dido imitar la trompa del elefante. Sus vecinos, los Pende, también esculpen narices semejantes. Los Yaka enmarcan la cara con una línea que hace sobresalir la mirada y la posición de las orejas dando una expresión burlona a la boca. Es como si el artista buscara lo raro, lo exagerado, con alguna finalidad, pues en las máscaras estos detalles aparecen aún más exagerados.

El estudio de las esculturas Yaka ha servido, por otra parte, de base para el de otros estilos africanos debido a los componentes simétricos de hombros y caderas encuadrando el tronco.

#### 1.2.1.2. FETICHES.

Al igual que las estatuillas de antepasados también los fetiches son de madera, aunque su tamaño es algo mayor que el de aquéllas, a veces casi el doble, con unos 60 cms. de altura.

La tipología antropomorfa presenta los mismos rasgos característicos del rostro y cabeza que las figuras de antepasados. El resto del cuerpo se pierde entre los productos mágicos, colgados a veces al cuello con una cadena (27) en diferentes saquitos, y una especie de faldellín de rafia sin tejer.

Unos fetiches muy interesantes son los que representan a un soldado. Seguramente servirían de protección en las batallas (Fig. XXII). Sobresalen

la cabeza y los pies de la masa envuelta en rafia, con un círculo pintado en blanco sobre el vientre. Una pluma larga, a modo de lanza, prolonga el brazo hacia arriba, quedando el otro oculto con la rafia y las sustancias mágicas.

Las formas geométricas talladas en la madera dan forma a otra figura de protección con nariz, ojos y orejas salientes, sin señalarse la boca. El cuerpo se reduce a una esfera de sustancias con cañas salientes. Sobre el vientre lleva trozos de espejo y las piernas, sin apoyo de peana, están esquematizadas en aristas (Fig. XXIII).

De forma más esquemática aún está tratada otra figura envuelta en sustancias mágicas con rafia decorada de la que sobresalen la cabeza y las piernas (Fig. XXIV).

Semejante al anterior, envuelto en rafia y con cabeza y piernas sobresalientes, encontramos otro personaje cuya cabeza acaba en forma de cono. Esta forma de rematar la cabeza se vuelve a encontrar en otras figuras Yaka y hace suponer la paternidad del mismo artista para todas ellas. Bajo el cono que remata a modo de sombrero la cabeza toma forma triangular con la base del mentón ensanchada, nariz fina y larga, prolongada hasta el labio superior. La boca está cerrada y los ojos almendrados sobresalen de las órbitas. Lleva adornos de plumas con valor mágico y en la parte trasera se observa un rabo de gineeta, piel que se utiliza para cubrir por detrás la figura (Fig. XXV).

Es frecuente la sustitución de los brazos por un conglomerado de sustancias mágicas (Fig. XXVI) que terminan en un penacho de plumas. Una de estas figuras, de características técnicas semejantes a las demás, lleva además caurís sobre el pecho y en la cabeza. Es de menor tamaño, no llegando a los 30 cms. La boca se abre esbozando una sonrisa estereotipada. Los ojos almendrados se incrustan en órbitas circulares. Una línea rehundida en torno al rostro le da apariencia de máscara.

De iguales dimensiones es otra figurilla esculpida totalmente, aunque sus brazos permanecen ocultos por las sustancias mágicas atadas en torno al tronco de las que sobresalen largas plumas de colores. El resto de las materias las lleva en saquitos sobre la cabeza a modo de penacho con plumas (Fig. XXVII).

El tipo de fetiches Yaka que pudieran ser debidos a un mismo escultor son los que rematan su cabeza con una especie de cono. Varios no poseen más que la cabeza que arranca de una especie de peana, a modo de cuello que, a veces, lleva aros en torno. Los trazos angulosos sobre la madera evidencian igualmente una sola mano para todos ellos. Sin embargo, varíana los rasgos del rostro. En uno de ellos la nariz saliente se une con las líneas que marcan la barba a partir de las orejas y no se marca la boca. Los ojos almendrados están en relieve. El remate de la cabeza alargada en este caso asemeja un sombrero hon- go inglés con doble ala. El cono toma formas redondeadas (Fig. XXVIII).

Los rasgos se hacen más angulosos en otra de estas cabezas, reduciéndose los ojos a unas simples hendiduras que se abren en una superficie convexa rematada con un saliente en las cejas y orejas. La boca está formada por dos triángulos unidos por su base uno de los cuales forma la nariz. El remate de la cabeza está formado por el cono con doble moldura (Fig. XXIX).

Muy hermosa es una cabeza que arranca de un cuello adornado con aros metálicos y formas angulosas, con planos geométricos. Las orejas tienen forma de medio tubo, los ojos romboides sobresalen de las órbitas y se unen a una nariz triangular. El labio superior señala la boca y el inferior se prolonga en media luna hasta el mentón. La frente se estrecha por los planos de las órbitas que casi se unen. El remate de la cabeza es cónico aunque un poco curvado (Fig. XXX).

Contrastan con las anteriores las formas redondeadas de otro rostro con órbitas exageradas en el centro de las cuales se alojan unos ojos redondos con una hendidura en horizontal. La terminación de la cabeza en cono lleva una aleta a ambos lados (Fig. XXXI).

Otra de estas cabezas de forma ovoide con nariz triangular y orejas trapezoidales, salientes, está tallada en planos, desbastando tan solo la madera. Los ojos se reducen a dos planos semiesféricos unidos. La boca se confunde con el mentón (Fig. XXXII).

Una cabeza ovoide con nariz en dos planos y la boca señalada por labios esquematizados, muy geometrizada, ofrece un aspecto de tronco desbastado a grandes planos (Fig. XXXIII). Una cabeza humana esquematizada con ojos almendrados en relieve y remate en doble punta sobre la cabeza parece una cabeza de animal. Apenas se esboza la nariz, la boca y las orejas y acaba adelgazándose hacia el cuello para acabar en una peana (Fig. XXXIV).

Con brazos esculpidos que se curvan hacia el pecho aparece una figura troncocónica rematada en forma de cono redondeado y rasgos hundidos en el rostro: ojos, boca, orejas, enmarcados por una especie de tocado (Fig. XXXV). Unas cuerdas atadas a sus brazos evidencian el valor que dan a estas figuras de protección y curación, que se colgaban en lugares determinados o al cuello de la persona enferma o amenazada. Su apariencia fálica lleva a interpretar estos fetiches como símbolos fálicos que podían ser utilizados en ceremonias de iniciación para los jóvenes.

#### 1.2.2. ESTILO NKANU.

El estilo Yaka ejerce una influencia indudable sobre las tribus vecinas llegando incluso a influir en algunas tribus de Angola. En esta órbita de influencia encontramos el grupo NKANU, hasta el punto de que obras Yaka han sido atribuidas a los Nkanu. La fama de los Nkanu como escultores de animales les viene a causa de la forma notable que dan a fetiches-cocodrilo, leopardo, etc., esculpidos totalmente exentos, en madera.

#### 1.2.3. ESTILO SUKU.

En muchos casos los SUKU toman como modelo al estilo Yaka, pero han creado también formas propias. También han recibido influencias de otros pueblos como los Mbala. Su organización política explica estas influencias. Están divididos en dos grupos diferentes, uno de ellos tiene un jefe Manikongo, que reside en el territorio Masi-Manimba, el otro vive cerca de los Holo y se asocia a ellos para reconocer a la misma reina situada en territorio angoleño, NGUDI A KHAMA. Los más alejados tienen jefes locales. Esta falta de centralismo favorece las disparidades culturales y estilísticas. Se tienen noticias del siglo XVI que cuentan el sometimiento de los Suku al rey Kongo, considerando éste a los países Suku como uno de sus dominios.

La tradición les hace proceder de la región del alto Kwango donde tuvieron que sufrir los ataques de los Jaga y, en la segunda mitad del siglo XVI, de los Lunda. Empujados hacia el Norte, vuelven luego a las orillas del Kwango mientras que otros grupos se van hacia la desembocadura o al país de Tungila.

Su estatuaria es difícil de definir y su producción no es muy abundante. Ha sufrido múltiples influencias según los territorios recorridos de tal forma que es imposible encontrar una estatua-tipo Suku.

Las figuras más representativas son talladas en madera y son de naturaleza cultural. Los fetiches alcanzan unos 27 cms. de altura.

Dan expresividad a los rostros señalando con un saliente cejas, ojos y boca. Una línea saliente bordea igualmente la frente y ambos lados de la cabeza, sobre las orejas, enroscándose al pelo como una especie de dos volutas o como una especie de moño.

Estas figuras representan o figuran las fuerzas del más allá, los espíritus buenos y malos, poderes temibles de la naturaleza. Son antropomorfas, masculinas o femeninas, a veces hermafroditas. Para dotarlas de mayor eficacia mágica se cubren con polvo de madera roja, que contiene poder mágico y que se denomina, según lugares, "tukula" o "ngula" y es empleado frecuentemente en Africa.

A estos fetiches se les añade, a veces, cuernos, como lo hacen los Yaka, o recipientes con sustancias mágicas.



Figuras de mujeres dando a luz eran paseadas por las aldeas después de una ceremonia de iniciación de jóvenes.

La influencia Yaka es evidente en algunas estatuillas con la nariz retorcida hacia arriba, en forma de trompa.

Las formas Suku son redondeadas, vientre abultado, líneas bien marcadas, piernas cortas o apenas esbozadas. Rasgos abstractos. (Fig.XXXVI) Una figura femenina sentada, con senos exagerados, podría relacionarse con ceremonias de fecundidad.

#### 1.2.4. ESTILO HUNGANA.

El pueblo Hungana, disperso en el valle del Kwilu, se dedica a la agricultura y a la forja del hierro y otros metales. Vive en pequeños grupos y su arte está marcado por variadas influencias.

Su estatuaria se aproxima a la Suku y a la de los Mbala. Ciertas estatuillas se identifican por su peinado, en crestas paralelas, la cara en cuadrilátero, las manos apoyadas en las caderas o en el mentón (28).

Trabajan sobre todo el marfil y el hueso y también la madera. Las esculturas en marfil y hueso son originales y enigmáticas. En ocasiones es un estilo miniaturizado, de pequeños personajes, con los brazos plegados y las manos hacia el mentón. Las ro-

dillas se doblan sin llegar a arrodillarse. Los ojos son grandes, la nariz abultada y los labios gruesos. Estas figuras pueden ser dobles, opuestas por el mentón. Nada se sabe, por tradición oral, sobre el significado exacto de estas figuras.

Las figuras de madera son de mayor tamaño, unos 27 cms., que las de marfil, pero de similares características.

#### 1.2.5. ESTILO MBALA.

La tribu Mbala habita la región de Kikwit y de Masi-Manimba, al Sur de la confluencia de los ríos Kwango y Kwilu. Sus antepasados vivieron en Angola. Se defendieron de los ataques de los Pende y de los Suku. En contacto con tribus vecinas, han conservado sus influencias, particularmente de los Yans al Norte, de los Hungana al Noreste y de los Teke al Noroeste. Guardan cierta unidad estética, de forma que se puede hablar de un estilo Mbala. Son características cierta dureza de trazos y redondez de formas.

Trabajan la madera y muchas estatuas están pintadas de rojo o blanco. A veces combinan los dos colores sembrando un fondo rojo de manchas blancas.

Sus temas preferidos son las maternidades y las estatuillas de músicos, que cumplen una función particular.

En la variedad de su arte, además de la dureza de trazos y redondez de formas, se distinguen los rostros alargados, los rostros ensanchados y los rostros en cuadrilátero, que forman como tres subestilos dentro del estilo Mbala.

1.2.5.1. FIGURAS DE ANTEPASADOS.

El tema de la maternidad en la escultura Mbala está relacionado con la sucesión matrilineal tradicional de la sociedad Mbala. Una maternidad no es sólo un símbolo de la autoridad del jefe, sino un elemento capital del culto de los antepasados, encarnando, en cierto modo, a la fundadora del linaje. Por esta razón se la conserva con todo cuidado en una casa de jefe. Se la atribuye una función de transmisión de la fuerza sagrada de la autoridad suprema, en el momento de la ceremonia de transmisión de poderes.

El grupo de la madre y el niño se representa de pie o sentada sobre un taburete. La figura del niño aparece tumbada en los brazos de la madre, acostado sobre sus rodillas, encaramado a su cadera, colgado a la espalda. En ocasiones la madre acaricia o da el pecho al niño (29). Las actitudes extremadamente variadas y las expresiones de los rostros de estas maternidades las hacen estilísticamente interesantes.

1.2.5.2. FIGURAS DE MUSICOS.

El tema de los músicos está también relacionado con un ritual aún no bien conocido. Son representaciones de tañedores de tambor, xilófono o sanza. Los tañedores de tam-tam están sentados delante del instrumento o se inclinan, casi acostados, sobre él golpeándole con las dos manos. Al igual que las maternidades llevan estas figuras un peinado característico en forma de casco rematado por una cresta que se prolonga sobre la espalda en una especie de trenza (30).

Además de estos dos temas se encuentran también figuras jano (31), empleadas como fetiches de casa. Otras figuras se utilizan para combatir el adulterio.

Muchas estatuillas Mbala se atribuyen a los Hungana y viceversa, haciendo difícil la delimitación de ambos estilos.

1.2.6. ESTILO HOLO.

Las tribus HOLO viven al Sur del país Yaka y su arte es mal conocido. Su estudio ha comenzado en época reciente. Ocupan ambas orillas del río Kwango y pocos grupos pertenecen al Zaire, ya que la mayor parte de la población Holo habita en Angola. Su aislamiento es consecuencia de la penuria de comunicaciones al no ser posible la navegación por el río y existir muy pocas carreteras. Sus principales ocupaciones son la cría de bóvidos en la sabana, una variada agricultura básica y la caza.

Socialmente se distinguen dos clases jerarquizadas: los descendientes de los primeros ocupantes de las tierras y los nuevos inmigrantes. Los prisioneros de guerra o los criminales detenidos son esclavos. Predomina la descendencia matrilineal y la autoridad suprema está en manos de una reina, la NGUDI A KHAMA, llamada también HOLO DIYA MUKHETU. Reside en una aldea de Angola. Las representaciones escultóricas de esta reina la ponen sentada sobre un trípode, adornada con un collar y con un hacha apoyada sobre el hombro. Se da la particularidad de que es la segunda mujer de su marido.

La escultura de madera está sometida a la ideología religiosa. Los Holo admiten un Ser supremo, creador y no providente, al que no se rinde culto. Por el contrario se invoca a los espíritus y a los antepasados.

1.2.6.1. FIGURAS DE ANTEPASADOS.

Las más originales llevan el nombre de NZAMBI. Representan un personaje masculino o femenino (32), o de una pareja que extiende los brazos, encuadrado en un panel esculpido o con aberturas. Se buscan las raíces de esta iconografía en los contactos de los Holo con misioneros europeos que llevaban crucifijos.

La evolución de esta iconografía está ligada a la tradición de la pareja humana de los bantúes, recobrada después de una etapa de evangelización. La figura que extiende los brazos deriva de la de Cristo en la cruz y el recuadro con motivos geométricos o relieves de escenas sigue modelos de cuadros con crucifijo llevados por los portugueses. Algunas de estas imágenes son evidente interpretación de Cristo crucificado en estilo Holo.

El realismo de los rostros y las elegantes actitudes, los movimientos, hacen que este arte se aproxime al de los Chokwe.

El sincretismo evolucionado que se evidencia en estas obras y en otras estatuillas llamadas "Santu", se encuentra también en los Kongo y podrían derivar de modelos europeos de la Virgen y de los Santos.

1.2.6.2. FETICHES.

Son muy numerosas las figuras de espíritus o fetiches. Muchas de ellas son asexuadas y llevan pe-

queños sacos con sustancias mágicas, cuernos, etc. Juegan un papel importante en la vida del clan. La característica principal es la síntesis de volúmenes. Algunas figuras se reducen al rostro y brazos que sobresalen del conjunto de sustancias mágicas.

#### 1.2.7. ESTILO PENDE.

La escultura PENDE es de las mejor conocidas del Zaire, debido a los trabajos de SOUSBERGHE, que ha rescatado obras antes atribuidas a los Pindji y a los Kwese.

La diversidad de las obras Pende está en relación con la división de los Pende en dos grupos: Los Pende occidentales y los orientales, llamados Pende del Kasai. Los antepasados de ambos grupos habitaron Angola y parece que su establecimiento en las regiones actuales tuvo lugar poco antes de la llegada de los europeos, a fines del siglo XIX.

Como todas las obras escultóricas de estos pueblos, las Pende pertenecen al dominio del anonimato. Sin embargo, el escultor Pende, el "mbembo", goza de consideración en la tribu, se le concede el uso de ritos como si fuera jefe y, en ocasiones, se le confunde con el herrero. Al que sobresale en su oficio se le llama "mwata", que quiere decir jefe, maestro en su arte. Realiza su trabajo en secreto, en un lugar escondido, a ocultas de mujeres y niños.

Las obras Pende más importantes son las máscaras, de las que hablaremos en el apartado correspondiente.

En cuanto a la escultura de bulto redondo o exenta, encontramos una estatuaria monumental, ornamental, en casas de jefe, asimilable a la de antepasados, así como estatuillas cultuales.

#### 1.2.7.1. FIGURAS DE ANTEPASADOS.

Una de las variantes escultóricas de los Pende del Kasai es la estatuaria destinada a adornar las casas de jefes. Estatuaria monumental, en madera tallada, a veces de grandes dimensiones, ya que se coloca en el remate piramidal del tejado de la choza. Esta es la razón de que muchas figuras acaben a media pierna o en las rodillas ya que se introducen en una moldura geométrica que las mantiene erguidas (33). Para la interpretación de estas esculturas hay que tener presente que el régimen de sucesión Pende es matrilineal.

Son generalmente figuras de mujer que lleva un niño, fruto de su fecundidad, que se encarama a su costado, al que sujeta con una mano, llevando en la otra el hacha real, que la esposa tiene el privilegio de llevar el día de la investidura del jefe, como símbolo de poder. La importancia de la mujer, primera esposa del jefe, es enorme en la sociedad matrilineal Pende, hasta el punto de que la casa le pertenece a ella y no a su marido. De ahí que el tejado se remate con una escultura que la represente.

Una de estas figuras pintada de rojo, con el tocado en tres puntas, se encuentra en el Museo de Tervuren. Levanta un brazo con el puño cerrado apoyando el otro en la cadera. En torno a ella aparecen figuras acurrucadas.



Estas figuras femeninas completan a veces su simbolismo con la representación de un recipiente que servía para recoger la sangre del sacrificio de la cabra decapitada por el jefe utilizando el hacha real. En ese momento el jefe y su esposa eran marcados con la sangre de la víctima. Por este motivo, las estatuas están pintadas de rojo "tukula".

El tocado de estas estatuas es, a veces, en forma de pájaro, en otras es liso y a modo de gorro en la figura de la madre y el niño. La ejecución es somera, con grandes rasgos bastante indiferenciados en el rostro de la madre y del hijo. Sin embargo, se advierte cierta tendencia realista si se compara con la estilización de las máscaras Pende. Algunas de estas figuras alcanzan la talla normal. Se incluyen en el grupo de figuras de antepasados por ser depositarias de la autoridad y de las fuerzas de la comunidad de sucesión matrilineal: la mujer representa al clan.

Otras esculturas de antepasados, masculinas y femeninas, con semejante simbolismo, tienen un rostro expresivo, ocultan con los brazos parte del abdomen, pliegan las piernas y sus volúmenes son cuidados, sobre todo en la prolongación de su peinado sobre el cuello. Su realismo es profundo.

#### 1.2.7.2. FETICHES.

El dualismo de las formas Pende va ligado al carácter funcional del objeto. En los fetiches predomina la estilización frente al realismo de las figuras de antepasados.

Estas figurillas dedicadas a las potencias espirituales son más convencionales, como las Yaka y las Suku. Una de estas estatuillas (34) tallada en madera representa un personaje masculino con el tocado en forma de tres cuernos, atributo de jefe. El cuerpo esquematizado presenta el torso tatuado con el tipo de rombo decorativo de los Kuba. Al cuello lleva una serie de cordeles con nudos de los que cuelgan semillas. Los rasgos del rostro son los típicos Pende: cejas en forma de pájaro volando, esquematizado, nariz triangular, boca cerrada con labios finos, ojos entreabiertos y enmarcado todo ello en una forma redondeada de rostro de la que sobresale la frente abombada.

N O T A S

II. ESTUDIO DE LAS OBRAS

I. ESTATUILLAS HUMANAS EXENTAS O DE BULTO REDONDO.

1. AREA SUR-OESTE.

1.1.1. Estilo KONGO.

- (1) En la Introducción de este trabajo puede verse un estudio más detallado de la historia del pueblo KONGO (véase pp. 53-63).
- (2) VERLY, R., La statuaire de pierre au Bas-Congo (Bamboma-Mussurongo), en Zaïre, 1955, IX, 5, pp. 451-528.
- (3) Véase la nota 9 de la p. 140.
- (4) CORNET, J., Art de l'Afrique Noire au Pays du fleuve Zaïre, Bruxelles, 1972, p. 21, fig. 4.
- (5) Repertorio iconográfico del Museo Real de Africa Central de Tervuren (M.R.A.C. Tervuren), Bélgica. Una magnífica reproducción fotográfica de esta figura se encuentra en CORNET, o.c., p. 19, fig. 3.
- (6) CORNET, J., o.c., p. 21, fig. 4.
- (7) Repertorio iconográfico del M.R.A.C. de Tervuren.
- (8) Repertorio iconográfico del M.R.A.C. de Tervuren.
- (9) CORNET, J., o.c., p. 57.
- (10) CORNET, J., o.c., p. 48, fig. 22.
- (11) LAUDE, J., Artes del Africa Negra, p. 198.
- (12) Según el Diccionario Enciclopédico Ilustrado Sope-na "Fetiche" es un "ídolo u objeto de culto supersticioso en tierra de salvajes".
- (13) citado por LAUDE, ibid.
- (14) citado por LAUDE, ibid.
- (15) BORN, W., Fétiches, amulettes, talismans, en Rev. Ciba, 1947, p. 58.

- (15) sigue:  
BUAKASA TULU KIA MPANSU, L'impensé du discours "kindoki" et "nkisi" au pays KONGO du Zaïre, Kinshasa-Bruxelles, 1973, P.U.Z.  
LUHANGU, D., & OPDENACKER, W., Les idoles chez les Yaka.
- (16) HIRSCHBERG, W., Gedanken um einen spiegelfetisch, Etnologische Zeitschrift, 1971, fig. I-41-46.
- (17) MAES, J., Les fétiches Na-Moganga ou de guérison des populations du Bas-Congo, en "Pro-Medico", 1927-4, pp. 68-73 y 1928-3, pp. 81-86.
- (18) Repertorio iconográfico del M.R.A.C. de Tervuren.
- (19) PITTARD, E., Statues à clous de l'Afrique noire. Les Musées de Genève. Genève 1944, fig. 2 y 3.  
CORNET, J., o.c., p. 26, fig. 9 y p. 28, fig. 10.  
BASCOT, W., African art in Cultural perspective. An introduction. New York 1973, p.135.
- (20) FAGG, W., El arte del Africa Central, esculturas, máscaras. p. 11, fig. 10.
- (21) CORNET, J., o.c., p. 45.

1.1.2. Estilo TEKE.

- (22) MOTTOT, R., Fétiches Teke, en Rev. Art de l'Afrique, (1972), 1, pp. 17-33.
- (23) CORNET, J., o.c., p. 64. Véanse en las pp. 57-60 las figuras 28, 29 y 30.
- (24) CORNET, J., o.c., p. 67.

1.2.1. Estilo YAKA.

- (25) Véase más arriba p. 73.
- (26) CORNET, J., o.c., p. 63, fig. 32.
- (27) Id., ibid., p. 73, fig. 37.

1.2.4. Estilo HUNGANA.

- (28) CORNET, J., o.c., p.91, fig. 46 y p. 92, fig. 47.  
Repertorio iconográfico del M.R.A.C. de Tervuren.

1.2.5. Estilo MBALA.

- (29) CORNET, J., o.c., p. 95, fig. 48.  
LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 348, fig. 408.
- (30) Repertorio iconográfico del M.R.A.C. de Tervuren.
- (31) Iconográficamente Jano es la figura que tiene dos rostros opuestos. Jano, mitológicamente, era uno de los dioses del Lacio. Se le consideraba un rey divinizado que acogió favorablemente a Saturno, arrojado del cielo, y obtuvo de él el don de leer el porvenir. Era el dios de las Puertas porque tenía, como ellas, doble cara. El Templo de Jano, en Roma, se abría sólo en tiempo de guerra. Aparece también en monedas romanas.

1.2.6. Estilo HOLO.

- (32) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 80, fig. 73.  
CORNET, J., o.c., p. 108, fig. 56.

1.2.7. Estilo PENDE.

- (33) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 173, fig. 191 y p. 172,  
fig. 190.  
Repertorio iconográfico del M.R.A.C. de Tervuren.
- (34) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 345, fig. 403.

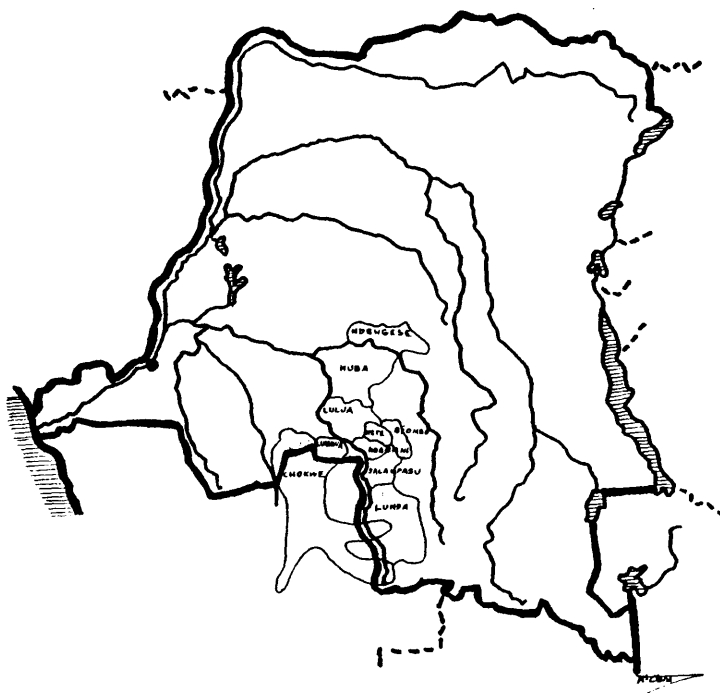
224

2. AREA CENTRO-SUR.

2.1. REGION DE LOS KUBA.

2.2. REGION DE LOS CHOKWE.

22460



Mapa 6.- Area Centro-Sur.

## 2. AREA CENTRO-SUR.

### 2.1. Región de los Kuba.

Estilos: Kuba, Ndengese, Kete, Biombo,  
Lulua, Mbagani, Lwalwa y  
Salampasu.

#### 2.1.1. ESTILO KUBA.

Entre los pueblos del Bajo Kasai, los Kuba tienen una excepcional importancia artística. Se trata de una federación de dieciocho tribus diferentes reunidas bajo el nombre de "Bushongo". Colectivamente se les conoce como Kuba, nombre con el que les denominaban los Lunda y que significa "rayo", debido a sus temibles cuchillos "shongo".

Su unidad es ante todo política. Se les conoce bien desde 1907, antes de la organización administrativa colonial, debido a la permanencia en la región del húngaro TORDAY y del inglés JOYCE (1).

El arte escultórico Kuba se orienta hacia el hombre, pero a un hombre poderoso: el rey. Algunos autores afirman que el arte Kuba es un arte "cortesano".

Podemos comparar el arte Kuba con el nigeriano de Benin, que florece en un imperio dirigido por un rey de derecho divino, rodeado de una corte, y con el de los Baoulé de la Costa de Marfil, porque ambos embellecieron objetos de la vida corriente. La primacía de lo decorativo les asemeja a los maorís del Pacífico (2).



El Kuba posee el sentido de la belleza y lo manifiesta en las formas plásticas, en las formas de vestir, en la música y en la literatura oral. Los artistas ocupan un lugar destacado en la sociedad y en la corte real. El "Nyibina" lleva el hacha, instrumento de esculpir, sobre el hombro izquierdo. El aprendiz de artista se inicia con un maestro. Ejerce su oficio con gran libertad creadora, con espontaneidad, lo que hace a veces difícil clasificar las obras de algunos de ellos.

La variedad escultórica presenta: estatuas de culto y estatuas reales, de antepasados-reyes.

#### 2.1.1.1. FIGURAS DE ANTEPASADOS.

LAUDE (3) llama "esculturas conmemorativas" a las que representan hechos y personajes míticos o legendarios. Se encuentran en regiones bien localizadas, caracterizadas por sus sistemas tradicionales de gobierno y por la existencia de un rey, que ostenta a la vez el poder temporal y el espiritual. Pueden conmemorar acontecimientos, hechos, personajes definidos que existieron realmente y cuyos actos fueron positivos, como en el caso de las estatuas de los reyes Kuba. Cuando MIKOPE MBULA está representado con un pequeño personaje femenino delante, se conmemora la libertad de una esclava. La figura tiene un sentido moral y hasta político.

Las "razones históricas" que LAUDE ve (4) en torno a estas figuras convertidas en objeto de culto a los antepasados mortales (reyes, aristócratas) se apoyan en la creencia de que el rey descende directamente del dios o es su encarnación, de tal forma que al rendir culto al rey es a dios a quien se dirige ese culto. La escultura ya no será un instrumento sino una imagen.

La vida cotidiana está predeterminada por un modelo previsto por el dios creador: el herrero, el tejedor, reproducen ademanes de los herreros y tejedores celestes. Hay una interacción del elemento mítico y el cotidiano. El realismo del tema es sólo aparente. "Las estatuas Kuba no son retratos, en el sentido europeo de la palabra, sino que están caracterizadas e individualizadas por la evocación de los rasgos o acontecimientos de la biografía del soberano" (5).

Estas estatuas reales se comprenden porque el centro vital del sistema social, político, e incluso religioso de los Kuba es la persona del rey, del "Nyim" (6), llamado también "Lukengu". Es el "rey de los Bushongo y dios de la tierra", pues su antepasado, de quien ostenta los poderes, es de origen divino. Cuenta la leyenda que ayudó al dios supremo a organizar el mundo. A su poder va ligada la fecundidad del suelo, el éxito de la caza. Y así, el recuerdo de la sucesión dinástica se hace esencial. La larga genealogía cuenta cerca de 124 reyes. Su cronología, ligada a la aparición de un cometa o eclipse de sol, no es definida.

Si el "Nyim" está en el centro de la sociedad, las estatuas reales Kuba ocupan el centro del interés de su escultura. Hoy están repartidas por los grandes Museos y colecciones particulares. La colección, en su conjunto, es única en Africa (Fig. XXXVII).

Los retratos de reyes del pasado se llaman "Ndop". Son, en general, figuras de 50 a 70 cms. de altura, talladas en madera dura y rojiza, bien pulida, con pátina más oscura en algunas capas.

El personaje aparece sentado sobre una especie de zócalo, con las piernas cruzadas. El cuerpo un tanto rígido, lleva ornamentos reales, un cinturón imitando filas de caurís, brazaletes en los brazos y, a veces, en las piernas. Apoya su brazo derecho sobre la rodilla y con la otra mano sostiene un bastón de mando con pomo circular. Por detrás, una especie de taparrabos bordado, reproducido con relieves en la madera, copiado de la técnica textil.

La cabeza es lo mejor de estas estatuas. Ocupa un tercio de la altura total de la figura. El rostro tiene una expresión grave, meditativa. La nariz bien dibujada, los ojos saltones, cerrados, con arcos superciliares con franjas anchas. Labios carnosos y precisos. Los pliegos del centro de la oreja divergentes, muy característicos. Sobre la nuca se encuentra una especie de concha. El peinado imita el sombrero con visera adornado con caurís y perlas que se llevaba en el momento de la investidura.

En el zócalo o peana sobre la que se apoyan los "Ndop" aparece, delante, el emblema o símbolo de cada personaje. A través de estos símbolos personales

se ha podido identificar a algunos de los reyes representados, según la tradición oral mantenida. Los motivos esculpidos en el frente de la peana aluden a particularidades del personaje esculpido o a acontecimientos de su reinado. Así el juego del "lyeel" acompaña a SHYAAM MBULA NGOONG o "CHAMBA BOLONGONGO" (7), debido a que este monarca introdujo ese pasatiempo en su reino para eliminar los juegos de azar.

La estatuilla de una mujer caracteriza a MIKO MI MBUL porque autorizó los matrimonios con esclavas. El yunque acompaña a MBOP PELYEENG, el rey herrero. El gallo pertenece como símbolo a BOPE MOUNJI III muerto en 1969. El actual monarca KUATE MBUEKI III tiene como símbolo el hacha.

Estas estatuas presentan numerosos problemas relacionados con su autenticidad, identificación, datación y significado. Varios autores las estudian sin que hayan encontrado respuestas satisfactorias hasta este momento.

En primer lugar no se sabe exactamente cuál es su número, ya que no se pueden tener en cuenta las numerosas estatuillas de los que no son más que dignatarios de la corte y de otros personajes menores. Estas estatuillas son de tamaño más reducido, de 15 a 30 cms. de altura y de inferior calidad.

TORDAY menciona cinco estatuas. KJERSMEIER nueve, de las que cree identificar siete con un personaje real. OLBRECHTS cita dieciocho. Actualmente, en opinión de CORNET, se piensa que hay alguna más de las señaladas por los demás autores.

El problema de la autenticidad de estos "Ndop" se centra en que algunos podrían ser copias realizadas con fines comerciales. El criterio para distinguir estas copias de las figuras auténticas sería la forma de ejecución, que distingue la escultura de un maestro que deja huella en la madera de la de un escultor de piezas en serie que no se preocupa tanto del detalle.

Las dificultades son aún mayores al tratar de la datación de las figuras. Tendríamos que saber previamente si estas estatuas reales, identificadas por el símbolo que las acompaña, son retratos hechos sobre el personaje vivo. En esta hipótesis la estatuilla del rey CHAMBA BOLONGONGO dataría de comienzos del siglo XVII, ya que este monarca vivió hacia 1600-1620. En este caso cabría preguntarse si esta escultura es la más antigua en madera que se conserva de toda el Africa negra.

Parece aceptable la "tesis de la antigüedad" que se apoya también en una evolución estilística desde las figuras consideradas más antiguas, con rostros más alargados, más impersonales, pero con factura vigorosa a las más recientes con formas más redondeadas, rostros más cortos, labios finos y línea del cabello más compleja. La obra de transición podría ser la figura de MIKO MI MBUL que se encuentra en el Museo de Tervuren.

FAGG sostiene que no puede concederse mucho crédito a la lista de reyes anterior al siglo XVII, e incluso los tres últimos siglos hay que interpretarlos según una tradición referida a linajes reales, admitiendo la interpolación de antepasados en la lista

real que la tradición oral afirma ser de ciento veinticuatro, retrotrayéndose hasta el año 500 a.C. Según esto, en vez de "series" de reyes propone FAGG interpretar la lista real en el sentido de que contenga listas paralelas introducidas por los antepasados de poblaciones inmigrantes.

La tesis opuesta sostiene que las figuras de "Ndop" conocidas pertenecen a las últimas décadas del siglo XIX y al siglo XX. Se apoya esta tesis en el parecido de algunas figuras que hacen posible atribuírselas al mismo escultor, un artista invitado por el "Nyim" de la época para renovar la galería de sus antepasados.

Existe el testimonio de HIMMELHEBER cuando estuvo en la corte real de los Kuba. El rey había hecho esculpir dos retratos de algunos viejos monarcas.

Las estatuas más recientemente conocidas, las de la colección VERWILGHEN, sirven también para apoyar esta tesis, a juicio de CORNET. Según informaciones, estas figuras habrían sido encargadas hacia 1940 por el rey BOPE MOBINJI III y habrían sido ejecutadas por el mismo artista, a juzgar por su estilo. Las figuras llevan los símbolos que caracterizan, el "lyeel" y el loro respectivamente, a CHAMBA BOLONGONGO y a MBOP PELYEENG A NTSHE, que vivió en el siglo XVII.

LAUDE analiza la estatua de KOT A MBUL del Museo de Tervuren dándole una cronología de 1800 a 1810, el rey número ciento nueve. El artista parece haber cuidado los rasgos individuales del monarca: labios gruesos prominentes, formas redondeadas, bar-

billa caída sobre el pecho. Este rey debía ser grueso, corpulento. Tiene delante el tambor, por su fama de tocarlo bien (8). El rey MIKO MI MBUL tiene como símbolo un personaje femenino que recuerda el hecho de que se enamoró de una esclava, la libertó y se casó con ella, autorizando a partir de ese momento los matrimonios con esclavas (Fig. XXXVIII).

Las tres estatuas de CHAMBA BOLONGONGO, KOT A MBUL y MIKO MI MBUL no se parecen entre sí. El rostro de KOT A MBUL es ovalado y sus mejillas son redondas. El de CHAMBA BOLONGONGO se estrecha hacia la barbilla. La cabeza de MIKO MI MBUL es más pequeña que la de los otros dos y no oculta el cuello. Estos detalles individuales hacen pensar en la observación en vivo por el artista. Serían retratos. LAUDE afirma que lo son (9). Pero no al estilo europeo. Habrían sido esculpidas no a la muerte de cada "Nyim", sino después, a fines del siglo XIX.

La hipótesis de A. MAESEN, que recoge testimonios en vivo de los Kuba, el "Ndop" tendría un papel "incubador" en el transcurso de las ceremonias de sucesión real. Cuando el rey iba a morir se colocaba su retrato a la cabecera del moribundo para que recogiera su fuerza vital y pudiera transmitirla al nuevo monarca sucesor, colocado al lado de la estatua mediadora, junto con la fuerza vital acumulada de todos sus antepasados. Según esta explicación la efigie real sería el "doble" del difunto.

Tendríamos, pues, unas estatuas de "Ndop" que habrían servido para las ceremonias de investidura real y serían las auténticas y otras que serían copias realizadas para sustituir a las estatuas de

los soberanos ya deterioradas o desaparecidas.

En el Museo de Bellas Artes de Kinshasa se conserva la estatua de KWETE BEY, muerto hacia 1916. Lleva en la mano, sujetándola, una figurita humana. Los rasgos querrían ser reales.

#### 2.1.1.2. FETICHES.

Las figuras-fetiche o de culto aún son mal conocidas debido al misterio que rodea su ejecución y empleo. Están estilísticamente muy lejos del realismo característico de las figuras reales. Sus formas son abstractas, esquemáticas. En esto coinciden con la casi totalidad de los demás estilos en los que se observa esta diferencia entre las figuras de antepasados y las de fetiches.

Esta doble tendencia estilística en la escultura Kuba lleva a OLBRECHTS a distinguir entre un arte de corte y un arte popular.



### 2.1.2. ESTILO LULUA.

El territorio que ocupan los LULUA se encuentra en la provincia del Kasai, en el límite sur de la selva de Dibese y el río Kasai al Oeste. La región está atravesada por un afluente del Kasai, el Lulua. Esta es la razón de que los europeos llamaran con ese nombre a las tribus allí establecidas en 1880. Las primeras noticias hablan de los Bena Moyo y de los Bashilange "comedores de perros". Es un conglomerado de tribus con parentesco cultural Kete y Luba. Carecen de un Estado fuertemente organizado y esto repercute en su arte. Se agrupan en "chefferies" más o menos independientes en torno a Luluabourg. Viven del trabajo agrícola, la caza y la pesca.

FAGG (10) dice que después de 1885-1890 se acaba su actividad escultórica. Sin embargo su estilo es de los más bellos estilos africanos. Los Lulua consideran que las esculturas contienen secretos que emanan de fuerzas invisibles. Su calidad es excelente. Muchas han desaparecido a consecuencia de la campaña de KALAMBA MUKENGE (1870) contra las obras de arte esculpidas que podrían hacer fracasar su nueva religión del "haschish", con la que pretendía unificar el país.

Parece que mientras los Lulua formaron parte de la confederación Luba, en el siglo XVI, nunca fueron asimilados en el sentido cultural y conservaron su peculiar estilo artístico e iconográfico.

La gran variedad de tipos iconográficos ha dado origen a clasificaciones diversas. LEIRIS y DE-

LANGE las enumeran simplemente con sus características. CORNET recoge la clasificación de P. TIMMERMANS según la tipología. En este estudio seguiremos la clasificación según tipos iconográficos: figuras de antepasados, fetiches y otras.

#### 2.1.2.1. FIGURAS DE ANTEPASADOS.

Las figuras de antepasados encarnan a jefes y llevan los atributos de su autoridad, como la piel de leopardo sujeta a la cintura, ya que sólo podía ser tocada por el jefe, el cuchillo en la mano derecha, un cuerno de búfalo o una copa. Elemento característico de estas figuras de antepasados es la barba como atributo de la autoridad. A veces el escultor amplía la barba y la hace llegar hasta medio cuerpo, terminándola en una gruesa perla o un caurí (Fig. XXXIX).

Hay figuras masculinas y femeninas. También hay algunas maternidades.

El estilo de las estatuillas de antepasados es realista. Da la impresión de que quisieron ser retratados y que hubo modelo al que tratan de ser fieles. Las proporciones son justas y están embellecidas con tatuajes o escarificaciones, sobre todo en torno al ombligo que tiene proporciones exageradas, terminando a veces como en pico de ave rodeado de círculos. Lo mejor trabajado es la cabeza que se remata con un peinado acabado en punta o de otra forma. Con los brazos se representa un gesto de fuerza, pegando

los antebrazos al cuerpo y los brazos hacia delante. Llevan a la cintura una piel de leopardo que cuelga en su parte delantera y un cinturón de caurís y perlas. Las piernas son más bien cortas y los pies bien desarrollados.

Los tatuajes o escarificaciones cubren, a veces, toda la figura (Fig. XL) formando agujeros, círculos concéntricos, zigzags, salientes geométricos, espirales que cubren la cabeza, el cuello, los omoplatos, el cuerpo entero. Se les puede comparar con obras maories de Nueva Zelanda. Estas escarificaciones eran adorno habitual de las tribus y de ahí que pasen a todo tipo de escultura. En 1881 el explorador WISSMANN dice que ya no tatuaban a los niños. Los jóvenes sólo llevaban algunas marcas en la frente y los hombres mayores estaban tatuados como las estatuas. Los primeros viajeros observaron ya este tipo de escarificaciones entre los Lulua. Personalmente, en 1971 y 1972 aún pude observar algunos tatuajes en la frente y en las mejillas. Aunque vaya desapareciendo la moda del tatuaje en las personas no ocurre lo mismo con las esculturas.

Algunas estatuas llevan en la mano una copa que encierra en cierta manera los espíritus de los antepasados y que son portadores de buena suerte para las personas que están en contacto con ellas. Se las coloca junto a los recién nacidos realizándose una especie de rito con aceite de palma, arcilla blanca y agua tibia, ungiendo al niño y a la estatua con esos elementos. Las figurillas adquieren de esta forma una bella pátina.

También existe un tipo de estatuillas más pequeñas, de unos 40 a 50 cms., en determinados poblados, que se tallan en el bosque sagrado y llevan escarificaciones más esquemáticas y diminutas. Traen suerte a los niños pequeños y pueden curar enfermedades de ojos y piel, por lo que en algunas ocasiones pueden ser consideradas como fetiches.

#### 2.1.2.2. FETICHES.

Las figuras más originales son las de guerreros (11) y quizá las más antiguas. Como ocurre con las figuras de antepasados, su rostro termina en una barba abundante. La cabeza sigue siendo lo más cuidado y va unida al resto del cuerpo por un cuello largo con aros que recuerdan los collares de perlas, signo de opulencia y dignidad. También llevan la piel de leopardo. Llevan ingredientes mágicos y, según la tradición, apoyarían a los guerreros en las batallas.

Algunas ofrecen difícil interpretación. A no ser por el escudo y las sustancias mágicas se las podría considerar como figuras de antepasados. Esto ocurre con una figura del Museo de Berlín. Según LEIRIS y DELANGE se trataría de una figura de jefe (¿ antepasado o simplemente guerrero?). Al llevar un escudo y al colgar de su cuello el recipiente de las sustancias mágicas habría que considerarle más bien como un guerrero o jefe-guerrero fetiche.

Los fetiches "Mbulenga" son eficaces para la belleza o la suerte. Son muy abundantes, aunque

algunos son mediocres (12), de unos 10 a 20 cms. Llevan un recipiente para las sustancias mágicas: cortezas de árboles sagrados, plumas de loro, pelos blancos, canosos, de mujer. El colorido se lo da el "tukula". La cabeza acaba en el tocado puntiagudo. Los rasgos más notables del rostro son los ojos, rodeados de incisiones, que se juntan donde tendría que estar la nariz, que no figura. La boca es pequeña y sin labios. Todo el cuerpo lleva escarificaciones y las figuras femeninas una especie de falda.

Estas figuras se usan en las asociaciones mágico-religiosas, pues están vinculadas a los espíritus protectores de cada grupo.

Estas figuras-fetiche se alejan de los modelos reales y representan la tendencia geométrica, hacia lo abstracto, en el arte Lulua. Se parte de esquemas lineales, del cubismo de los volúmenes, más de acuerdo con el carácter impersonal de los espíritus a los que sirven de receptáculo, para hacer figuras con carácter funcional religioso.

Hay, por tanto, un dualismo en la escultura Lulua. Unas esculturas próximas a la naturaleza, de estilo realista, con funciones sociales (figuras de antepasados) y otras cultuales, mágico-religiosas, de estilo más abstracto (fetiches).

Encontramos, sin embargo, unas figuras de mujer, relacionadas con el culto de la fecundidad, muy extendido entre los Lulua, pero de estilo realista, parecido al de las figuras de antepasados (Fig. XL).

Las figuras de mujer (embarazadas o con niño en brazos) son utilizadas por los hechiceros en los ritos llamados "bwanga bwa chibola". Las madres que han perdido un niño recién nacido o de corta edad acuden allí y las ceremonias tienen por objeto hacer reencarnarse al niño muerto en el seno de su madre. Como el niño es conminado para que no abandone el linaje de los antepasados, esta podría ser una explicación del carácter realista de estas esculturas femeninas (13).

Algunas maternidades Lulua están entre las mejores obras de su arte. Las cabezas bien proporcionadas, con bellos trazos, el peinado rematado con caurís, el cuello largo con collares superpuestos, bellos tatuajes. El niño es menos cuidado y siempre aparece con un ombligo desproporcionado.

Estas figuras deben proteger a las madres encinta, asegurarlas un buen parto, proteger a la madre y al niño durante la crianza con leche materna.

Con este mismo fin esculpen también estatuillas representando espíritus. Son semejantes a las anteriores, pero de estilo abstracto y esquemático. Se las representa de pie, cosa extraña en la estatuaria de maternidades de Africa, excepto entre los Mbala. Además, estas estatuillas femeninas presentan una terminación afilada hacia abajo, en punta desde el torso en lugar de piernas y pies, para que la figura pueda clavarse en tierra, al lado del niño. Las mujeres llevan estas estatuillas envueltas en uno de los extremos del "pañó" con que se cubren, sin separarse de ellas en ningún caso.

Los fetiches "chilembi" son pequeñas estatuas para la caza. En las orejas y en la frente van provistas de manójos de pelos de un roedor astuto y rápido, al que pretende imitar el cazador. Las sustancias mágicas llenan una pequeña calabaza colocada sobre su vientre. Consisten en mezclas de carne de caza, hocico de perro y otras sustancias. El "chilembi" recibe ofrendas de la misma comida de los cazadores y le soplan humo de haschish al rostro para invitarle a que les ayude en la caza.

El estilo es esquemático e incluso descuidado salvo en la cabeza, que lleva ojos de losetas brillantes. Los brazos se pegan en ángulo recto al cuerpo. Algunas estatuillas tienen una bella pátina negra por haber sido untadas con líquidos aceitosos y huellas de "tukula" en las incisiones hechas en la madera para representar los tatuajes.

Otro grupo de estatuillas, según WISSMANN, defendían las propiedades del jefe en su ausencia. Otras anulaban maleficios, impedían el robo, ayudaban a la adivinación, etc. (14).

Para vigilar las casas, los niños y evitar el adulterio existen estatuas dobles, tipo Jano, con varios rostros para que puedan mirar en todas direcciones, o dobles, espalda con espalda. Sobre la cabeza llevan un recipiente con las sustancias mágicas.

En la región Este, sobre todo, abundan estatuillas representando personas agachadas, en cuculillas. Unas representan "pensadores", otras serían guardianes de los hogares. Las que tienen sustancias mágicas en la cabeza y pelos en las orejas serían fe-

tiches de caza. Todas parecen sentarse en el vacío y dan impresión de inestabilidad. Se llevan las manos a la cabeza y apoyan los codos en las rodillas.

2.1.3. ESTILOS KETE Y BIOMBO.

Estas tribus trabajan la madera artísticamente reproduciendo figuras enteras masculinas o femeninas con ojos en forma de cono saliente. Pero lo más interesante de su producción son las máscaras.

2.1.4. ESTILOS MBAGANI (O BABINCHI) Y NDENGESSE.

No son tribus bien conocidas desde el punto de vista artístico. Lo más significativo de su cultura son las máscaras.

2.1.5. ESTILO LWALWA.

Entre los miembros de las tribus Lwalwa es objeto de especial consideración el escultor, aunque lo más importante de sus obras son las máscaras. Las mismas estatuillas de madera tienen unas cabezas inspiradas en las máscaras. Se terminan por abajo en punta para fijarlas en el suelo, como las Lulua, en cultos de fecundidad.



2.1.6. ESTILO SALAMPASU.

Estas tribus habitan al Sur de los Lwalwa entre el río Kasai al Oeste y el alto Lulua al Este. Sus vecinos al Sur son los Lunda y tienen rasgos estilísticos comunes con ellos.

Sus obras escultóricas más importantes son las máscaras. Las estatuas de bulto redondo son muy estilizadas y a veces se reducen a una cabeza que recuerda las máscaras.

Un bello ejemplar del Museo de Tervuren es una figura femenina, pintada de rojo, con tonos negros en los pechos y en la cabeza. Se advierte cierta tosquedad en el modo de trabajar la madera. La cabeza adquiere proporciones enormes en relación con el resto del cuerpo. Los brazos apenas llevan esbozadas las manos y las piernas cortas terminan en unos pies esquematizados (15).

## 2.2. Región de los Chokwe.

Estilos: Chokwe y Lunda.

### 2.2.1. ESTILO CHOKWE.

Esta tribu ocupa dos regiones alejadas entre sí. Una al Suroeste de Shaba (ex Katanga) y otra a ambos lados del río Lulua, donde se mezclan con los Lunda, y en la orilla izquierda del río Kasai, donde se unen a los Pende del Kwilu. De ahí que OLBRECHTS no separara el arte Chokwe del arte Lunda. Actualmente se conocen bien las obras de ambas tribus gracias a los estudios de M.L. BASTIN (16).

Se ha discutido sobre la grafía del nombre de la tribu. Los autores portugueses y franceses les llaman "quioccos" y "ba-djok". Algunos alemanes utilizan la palabra "watschiwokwe". Sin embargo la grafía más conocida es la de "tshokwe" que, en castellano, suena "chokwe".

Las noticias históricas de la tribu Chokwe (17) nos hablan de CHINIAMA emigrado al Oeste con parte de su clan que da origen a la tribu Chokwe.

Los jefes buscaron los mejores artistas para que hicieran obras de calidad. Se las considera de entre las mejores del arte africano y su producción es de las primeras del arte del Zaire.

KJERSMEIER sugiere que el arte Chokwe se comprende mejor si se le considera como arte artesano. BASTIN dice que la escultura Chokwe se puede

reducir a dos tipos fundamentales: una estatuaria hecha por especialistas del culto, con figuras troncocónicas o cilíndricas cuyo rostro presenta unas facciones rudas, y otra escultura hecha por profesionales, que representa héroes o jefes antepasados. Esta última tiene un carácter cortesano y presenta ejemplos de elevado nivel artístico, que pueden colocarse al lado de las mejores realizaciones de la escultura africana.

Este estilo encaja dentro del naturalismo, pero comparadas las obras Chokwe con otras del tipo primitivo africano y con las consideradas clásicas, como las Luba, el estilo Chokwe tiende hacia el barroco. Concepto del barroco ligado al realismo, sobre todo en las máscaras. Va unido también al dinamismo. Hay esculturas que esbozan gestos, como dar palmadas, coger tabaco de una tabaquera, figuras agrupadas en escenas de la vida cotidiana.


En la producción escultórica Chokwe se encuentran influencias de los pueblos vecinos: Kuba, Luba y Kongo. De los Kuba les llega el afán decorativo aplicado a objetos diversos. Los Chokwe utilizan dos clases de motivos: uno plenamente geométrico y otro inspirado en formas naturales. Incluso cuando el escultor toma motivos naturales, su imaginación los interpreta con libertad y buen gusto: puntos, rectas, salientes, festones, rosáceas, etc. Parece, a veces, que su agrupación responde a una explicación simbólica. Para interpretar esta decoración hay que relacionarla con una costumbre Chokwe: desde pequeños, los hombres dibujan en el suelo con dos dedos paralelos, trazan líneas alrededor de puntos de referencia fijados de antemano, evocando objetos, plan-

tas, animales y otros temas. A la base de muchos de estos motivos está la cestería. En las esculturas aparecen tatuajes o escarificaciones.

#### 2.2.1.1. FIGURAS DE ANTEPASADOS.

Las "tuponya", figuras humanas ennegrecidas de unos 58 cms., son figuras de antepasados. Los antepasados son uno de los temas favoritos de la estatuaría Chokwe. A veces se trata de jefes, cazadores convertidos en héroes, como el caso del héroe CHIBINDA ILUNGA (Fig. XLI). Se las reconoce porque llevan un sombrero real con visera redondeada, echada hacia atrás, con graciosas curvas (18). Hay quien interpreta esa especie de tocado o de sombrero como una máscara sagrada "óikungu", debido al hecho de que se trata de esculturas para el culto de los antepasados, para el jefe muerto.

Los escultores Chokwe saben representar los rostros. El elemento de arranque lo constituyen los huecos de las órbitas, profunda y anchamente dibujadas por la curva armoniosa de cejas y mejillas. En el fondo de la cavidad, grandes ojos almendrados con los párpados cerrados. La nariz es pequeña y de formas más rudas, que contrastan con las redondeadas de ojos y boca. La boca se coloca a veces a lo ancho de la cara, cerrada o abierta dejando ver dientes. En la frente llevan tatuajes. En las figuras de los más viejos el rostro se complementa con barba saliente.

El resto del cuerpo es casi tan estudiado como el rostro, pero los volúmenes están simplificados. Se señalan los omoplatos y los pectorales, los codos, las caderas con líneas geométricas equivalentes a escarificaciones. El dinamismo de las figuras se enriquece por el juego de brazos y piernas de proporciones ampliadas. Los clavos dorados completan el ornato de la cabeza y el cuerpo. Además el artista reproduce los tatuajes con toda fidelidad. Los más fielmente reproducidos son los del rostro: pequeñas protuberancias en las sienes, rosetas en las mejillas. Los dibujos de la frente son en forma de una extraña cruz terminada en triángulos en los ángulos de un rombo y se llama "chingelyengelye" . Esta especie de cruz se encuentra también en sus vecinos los Lwena y se supone de origen cristiano. ¿No querían hacer real, sobre la frente, el signo trazado por el misionero con su dedo sobre la misma?

Otro motivo para la representación del jefe del clan es su colocación sobre un buey. Es clara la influencia europea. En la cultura europea se reservó el buey para el jefe, durante mucho tiempo. Pasaría a los Chokwe a través de los contactos comerciales con los blancos.

Al realismo de las figuras de antepasados se opone la abstracción de otras figuras que de ninguna manera pueden ser retratos: las figuras culturales, los fetiches.

2.2.1.2. FETICHES.

La corriente abstracta del arte Chokwe va ligada al mundo de los espíritus descarnados, representados en una multitud de estatuillas que se utilizan en los numerosos cultos de los "mahamba", de fuerzas impersonales. Son obras muy diversas, estilizadas, de inferiores cualidades plásticas, con rasgos humanos esculpidos esquemáticamente.

Aparecen de pie, sobre una peana, con las piernas inclinadas, como puede observarse en varias figuras del Museo de Tervuren. Otras, sentadas, masculinas y femeninas. Las femeninas suelen ser maternidades. Madre sentada, apoyando el codo en su rodilla y con el niño en su regazo. Una figura de la colección del Dr. BORIS ADE de Ginebra presenta unos rasgos faciales semejantes a los de las figuras de antepasados: cara con ojos bordeados de cejas ovales y cóncavas. Los ojos abiertos con las niñas ovales. La nariz con agujeros acentuados y asimetría de detalles en el resto del cuerpo.

Los Chokwe, muy aficionados a la caza, que consideran actividad de sus antepasados, repiten también como figura-fetiché al cazador. Esta figura se utiliza en una sociedad de iniciación cuyo jefe es el "padre de la caza". En el Museo Etnológico de Lisboa se encuentran figuras de este tipo. Las más recientes se representan con un fusil.

Relacionados con el tema de la caza, los Chokwe esculpen unos silbatos en madera o marfil, con cabezas o figuras enteras que recuerdan la "ley de adaptación al marco" de la escultura románica.

### 2.2.2. ESTILO LUNDA.

Los Lunda pueblan toda la parte Suroeste de Shaba. Se mezclan allí con otras tribus como los Chokwe, Ndombo, Lwena, Luba.

Su historia es compleja y brillante (19). Desde el siglo XVI su reino se convirtió en imperio y conoció períodos de expansión con algunos de sus soberanos, los MWATA YAMVO, "señores de la víbora".

Existen algunos problemas en relación con el arte Lunda. Las opiniones dividen a los historiadores del arte africano. Así, LEIRIS y DELANGE estudian el arte Lunda unido al de los Chokwe. Distinguen dos corrientes artísticas: la del Norte y la de los Lunda del Sur, que aún son mal conocidas. Su estilo ha sido oscurecido por el arte Chokwe, que cultiva temas iconográficos similares. Esta es la causa de que los citados autores estudien ambos estilos conjuntamente. Según ellos, la nota común de embellecer las esculturas y otros objetos con relieves simbólicos o simplemente decorativos es otro motivo más para estudiarlos juntos. Incluso admiten cierta influencia europea sobre el arte Chokwe-Lunda, que desemboca en una especie de "rococó" por la excesiva tendencia a lo decorativo (20).

También podemos encontrar semejanzas entre algunas esculturas Lunda y Anguru, pueblo este último del Sur de Malawi. Lo que hace pensar en contactos estilísticos entre ambos y con los pueblos angolanos Lozi.

En su tiempo OLBRECHTS quiso hacer una distinción entre el arte Lunda y el Chokwe, clasificando como Lunda las obras que se aproximaban al arte Luba. Las características que él utilizaba eran: formas llenas, naturalismo, manera de representar las órbitas, barbillas y peinados.

CORNET no acepta estas teorías de OLBRECHTS. Según él, OLBRECHTS olvida las abundantes obras que no coinciden plenamente con las características que enumera y que se agruparían en un estilo híbrido. Por otra parte, las obras atribuidas a los Lunda se ve que son tomadas de los pueblos vecinos, principalmente de los Chokwe.

A pesar de la importancia histórica del pueblo Lunda no se rastrea una tradición artística propia por ninguna de las zonas conquistadas por ellos. Hay que concluir que no han producido ninguna escultura característica, peculiar de la tribu.

Esta conclusión que, aparentemente, acaba con la problemática estilística del arte Lunda da origen, sin embargo, a otro tipo de problemas. El primero es el cronológico. Aunque los Lunda usen las obras Chokwe hay que tener en cuenta que la historia de este pueblo es relativamente reciente, datando de comienzos del siglo XVII y apareciendo como grupo desligado de los Lunda.

Entonces, ¿de dónde arranca el arte Chokwe? Las respuestas podrían ser: de un arte preexistente a la secesión del grupo o de unos esquemas artísticos que poseían en común con los pueblos pastores de la



región de los Lagos, emparentados con los Lunda por su origen y por el tipo de organización. Pero estos pueblos pastores no tenían escultura de bulto redondo; poseían solamente relieves decorativos para los objetos de uso cotidiano.

Encontramos, entonces, el posible origen de uno de los aspectos de la estatuaria Lunda y Chokwe: el decorativo. El aspecto de las formas escultóricas, la manera de representar la figura humana, hay que buscarla en las tradiciones de poblaciones campesinas aborígenes de la meseta de Shaba, absorbidas en la parte occidental por los Lunda en el curso de su avance conquistador. De ahí arrancan también las semejanzas entre el estilo Luba y el Chokwe-Lunda. Una circunstancia histórica esclarece la tesis de las raíces comunes de estos estilos: los Luba aportaron la institución real y su sistema de organización político-social a los Lunda, sus vecinos, antes de que éstos fundaran su imperio en el siglo XVII. La influencia político-social Luba alcanza igualmente al arte. Las tradiciones Luba abren perspectivas sobre el pasado de varios reinos de la región. Desde 1957 estas tradiciones se unen a los descubrimientos de NENQUIN y HIERNAUX en las orillas del lago Kisale, cerca de Manono (21). Los objetos de cobre, conocidos con el nombre de cruces de Katanga y utilizados como moneda, las joyas y la cerámica encontrados en un cementerio acompañando a los muertos se remontan a una época contemporánea a la Edad Media europea.

Aunque una antigüedad semejante no pueda comprobarse en lo que se refiere a las esculturas de madera, al menos se puede decir que ya desde antiguo existía una tradición artística Luba que ha dejado sus huellas en tribus vecinas.

N O T A S

II. ESTUDIO DE LAS OBRAS

I. ESTATUILLAS HUMANAS EXENTAS O DE BULTO REDONDO

2. AREA CENTRO-SUR

2.1.1. ESTILO KUBA.

- (1) Véase más arriba p. 64.
- (2) FAGG, W., El arte del Africa central, esculturas y máscaras. Unesco-Hermes Bolsilibros de arte, 1967, p. 16.
- (3) LAUDE, J., o.c., p. 212.
- (4) Id., ibid., p. 214.
- (5) Id., ibid., p. 218.
- (6) CORNET, J., o.c., p. 126.
- (7) Véase más arriba p. 65.
- (8) CORNET, J., o.c., p. 127, fig. 65.
- (9) LAUDE, J., o.c., p. 108.

2.1.2. ESTILO LULUA.

- (10) FAGG, W., o.c., p. 18 y ss.
- (11) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 342, fig. 398.
- (12) CORNET, J., o.c., p. 146, fig. 75.
- (13) Id. ibid., p. 149, fig. 76.
- (14) Id. ibid., p. 149, fig. 77.

2.1.6. ESTILO SALAMPASU.

- (15) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 18, fig. 17.

2.2.1. ESTILO CHOKWE.

- (16) BASTIN, M.L., Introduction aux Arts d'Afrique Noire, Bruxelles, 1979-1980.  
Art décoratif tshokwe, Publicações Culturais da Companhia de Diamantes de Angola, 55, 2 vols. (1961).  
African Arts, II, 1-4 (1968-1969)
- (17) Véase más arriba p. 71.
- (18) CORNET, J., o.c., p. 163, fig. 85 y Museo Etnológico de Lisboa.

2.2.2. ESTILO LUNDA.

- (19) Véase más arriba p. 71 y ss.
- (20) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 348.
- (21) Véase más arriba p. 50.

253

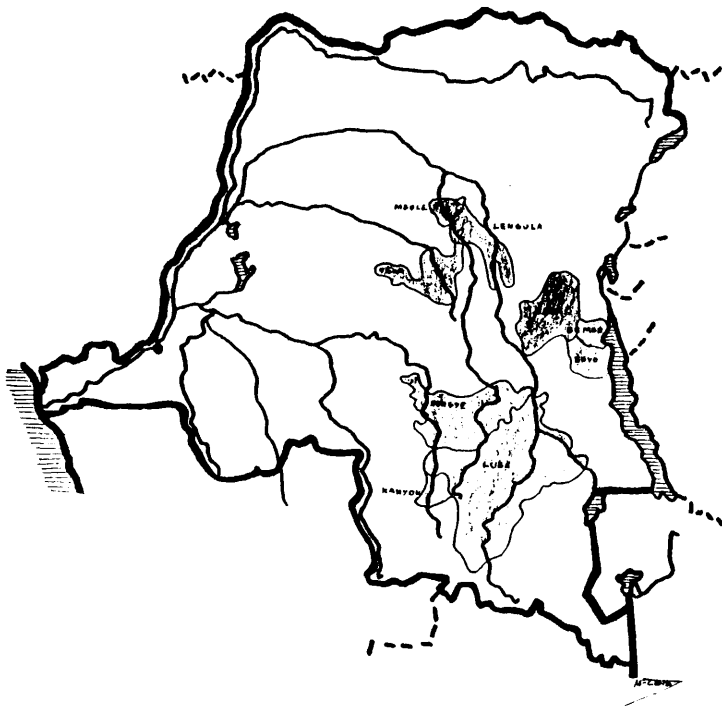
3. AREA SUR-ESTE

3.1. REGION DE LOS LUBA.

3.2. REGION DE LOS SONGYE.

3.3. REGION DE LOS LEGA.

256 h



Mapa 7.- Area Sur-Este.

### 3. AREA SUR-ESTE.

#### 3.1. Región de los Luba.

Estilos: Luba, Kanyok, Boyo y Bembe.

##### 3.1.1. ESTILO LUBA.

Los tres factores determinantes del arte Luba son la política, la religión y la magia.

Geográfica y etnográficamente la región de los Luba es más reducida de lo que muchos historiadores del arte del Zaire pretenden.

Desde el punto de vista de la geografía humana se suelen separar los Luba del Kasai y los Luba de Shaba. Por los dialectos utilizados se distinguen los Luba-Kasai, Luba-Shaba y Luba-Hemba. Estas divisiones sirven para el estudio del conjunto de su cultura, aunque no signifiquen mucho en el estudio artístico propiamente dicho. Entre todos estos grupos existe, en efecto, unidad artística, al igual que unidad política. Recientemente se tiende a distinguir características, tal como lo hace BASTIN en su estudio del arte Luba-Hemba (1).

Es casi imposible precisar el habitat Luba. Aparece en el mapa etnológico en una multitud de parcelas, en parte unidas a los ríos Kasai, Lulua, Mbuji-Mayi y Lubilash. Los Luba de Shaba tienen el río Luembe como frontera al Oeste, llegando por el Norte hasta la línea trazada de Gandajika a Kabalo. Al Este pasan el Lualaba y al Sur los limita la línea del ferrocarril

de Kolwezi a Angola. Una parte de esta vasta región se llama Luba-Shankadi, al Sur del país. La otra parte recibe el nombre de Luba-Hemba, los Luba del Este. Sin embargo, estas fronteras no son tan precisas, las poblaciones están entremezcladas.

En el siglo XVI se fundó un imperio Luba por invasores que unificaron multitud de "chefferies" locales, entre las que alguna tenía importancia de reino, como la de los Kanyok (2). Estos emigrantes eran conocidos con el nombre de Luba-Bambo y se establecieron entre extraños a su raza, conservando sus propias características.

El pueblo Luba posee un profundo sentido del arte y se rodea de abundantes obras bellas, tanto como los Kuba y los Chokwe.

Gran cantidad de obras Luba, igual que ocurrió con los Lulua (3) desaparecieron por una especie de culto local, culto al "haschich", que exigía la destrucción de las figuras de antepasados y fetiches.

Los escultores trabajan sin modelo, respetando las formas ya impuestas por la tradición, según la función del objeto encargado. El papel de los escultores es importante en la sociedad Luba, en la que ocupan un lugar destacado, siendo tan considerados como los herreros, cuyo papel en Shaba, país del cobre, era excepcional.

La madera, a veces el ébano, el hueso o el marfil son trabajados con la azuela y el cuchillo. Los artistas conocen las virtudes de las plantas, de los animales y de los hombres incorporándolas a la

talla en madera para dotarla de poderes. A estos escultores se les llama "bwana mutombo", para distinguirlos de los que trabajan la madera en la realización de mobiliario.

La serenidad y la distinción son características del estilo Luba, que comparte con el estilo Baoulé de Costa de Marfil. Esa serenidad, que evidencia una vida sin turbación, se transparenta particularmente en las esculturas de antepasados.

#### 3.1.1.1. FIGURAS DE ANTEPASADOS.

Según la clasificación de conjunto de la escultura africana que hizo LAVACHERY, la escultura Luba de figuras de antepasados pertenece estilísticamente a la categoría del estilo "convexo". Según la división de CHEIKH ANTA DIOP, a la corriente "realista".

Tema iconográfico dominante son las figuras femeninas. La mujer va asociada incluso a la conmemoración de los jefes antepasados. Lo mismo que entre los Kongo, la madre y la hermana del jefe, desempeñan un papel político. La figura femenina se repite simbólicamente en las sillas de jefe, soportadas por una mujer arrodillada que levanta los brazos, o de pie, a modo de cariátide. Lo mismo ocurre con los apoya-cabezas de marfil o de madera (4), (Fig. XLII).

La mujer inspira al artista en todas sus creaciones: figuras, bastones de jefes, tambores, sillas, apoya-cabezas, portaflechas, colgantes, pi-



pas, fetiches, objetos de adivinación, por todas partes el modelo femenino es el preferido, interpretado amorosamente, en especial cuando interpreta a la mujer en su papel político-social, como figura supra-natural asociada a los mitos de la creación en general y a la leyenda de la fundación del clan, en particular. En la vida real Luba, la mujer está presente en todos los acontecimientos. OLBRECHTS afirma que no hay lugar en Africa donde guste más representar a la mujer que entre los Luba.

El arte Luba es un himno a la femineidad. La redondez de las formas es uno de los rasgos más comunes de la escultura Luba. El estilo Luba está hecho de curvas y de superficies redondeadas, de formas llenas. Dulzura de volúmenes unida a la belleza de los rostros. Cualidades que armonizan perfectamente en la figura femenina.

El tema de la mujer se completa pocas veces con el de la madre y el niño. Las maternidades son excepcionales. Se ha querido ver, recientemente, este tema en algunas portadoras de copa con remate de una cabeza de niño en la tapadera de la copa. Muchas de estas composiciones proceden de la región de Mwanza y se conservan en el Museo de Tervuren. Ambas figuras llevan tatuajes. La madre, sentada, sostiene la copa entre las piernas, sujetándola con las manos.

Las obras Luba, con las Fang, las Baoulé y las Dogon, forman parte de los "grandes clásicos" de la estatuaria africana. En sentido estricto, el arte "clásico" Luba comprende la producción de Shaba

central. Este "clasicismo" se manifiesta, sobre todo, en la estatuaria dedicada a los antepasados reales o a los que ostentan el poder político o religioso y se caracteriza, según LEIRIS-DELANGE (5), por el respeto a las proporciones del cuerpo humano, así como por el tratamiento redondeado de las formas, siempre con cierta gracia, y la reproducción muy decorativa de los adornos.

En algunos casos aparece una hipertrofia de las proporciones de cuerpo en favor de los símbolos del poder político o social, como puede observarse en más de una figura de antepasado masculino en el Museo de Tervuren. La figura lleva un cetro y un hacha enormes. Sus pies son grandes y sus piernas se acortan. Inclina ligeramente la cabeza hacia atrás y su peinado trenzado acaba en un moño (6).

Esta alteración de las proporciones se encuentra en otras estatuas de unos 48 a 50 cms., con alguna variante respecto a la anterior, como el tener la boca abierta mostrando los dientes limados entre finos labios, o bien la boca cerrada y una fina barba rodeando el mentón, brazos caídos, hombros salientes.

El realismo Luba busca las justas proporciones y el acercamiento a las medidas. Se acortan los miembros inferiores según cánones de "perspectiva descendente", pero la cabeza adquiere una importancia justa frente a la excesiva que normalmente tiene la escultura africana.

Se encuentran en las figuras Luba detalles de interpretación anatómica precisa: cabeza, hombros, espalda, caderas, etc. El conjunto está adornado con escarificaciones o tatuajes. Las cabezas son redondeadas, llenas. La frente abombada, amplia. La boca ancha con labios finos, cerrada o abierta, que borra, a veces, la punta del mentón. Los ojos almendrados se alojan en órbitas amplias. La nariz, fina, se ensancha en sus extremos (Fig. XLIII).

Los peinados son, generalmente, de dos tipos. Uno de ellos prolonga la cabeza por una especie de peluca terminada por un motivo de elementos en cruz característico, que sirve para identificar el estilo Luba. Otro tipo de peinado, más elegante, coloca los cabellos en masas separadas en dos partes: las de delante pegadas a la cabeza y las de atrás en una especie de salientes. Se las llama "cabelleras en cascada". Varias esculturas con este tipo de peinado son atribuibles a un sólo maestro "de los peinados en cascada".

Hay figuras que llevan una especie de turbante o tocado que cubre la cabeza y sujeta unas plumas.

Elementos decorativos de las figuras de antepasados son los collares de perlas multicolores que animan la monocromía de la madera y las escarificaciones en relieve y rehundidos que invaden la figura, como en el estilo Lulua. Son de vigoroso relieve las que adornan sienes, pecho, ombligo, sacro, nalgas, etc. Son raras las esculturas que carecen de escarificaciones. Las que menos tienen señalan con ellas el nacimiento del cabello desde la frente y en la barba.

Las actitudes se reducen a portar insignias de poder o llevarse las manos al ombligo. Los brazos se pegan al cuerpo o caen paralelos a él. Pueden llevar un cetro en una mano y la otra pegada al cuerpo. Las figuras femeninas se llevan, a veces, las manos a los pechos y suelen ser más pequeñas que las masculinas. Pero abundan tanto las masculinas como las femeninas en sus distintas actitudes. Estas figuras, en todas sus variedades, se encuentran ampliamente representadas en el Museo de Tervuren.

Las características generales descritas pueden admitir precisiones al dividir la escultura Luba en zonas, localizando variedades interpretativas en un marco geográfico más o menos limitado. OLBRECHTS y MAESEN señalan algunas de estas características.

Hay que distinguir dos grandes zonas entre los Luba-Shaba. La primera zona presenta unas figuras de antepasados con los rasgos típicamente "clásicos" de los Luba: realismo en los trazos, amplitud de formas. Se desarrolla en la parte Norte, entre los Luba-Hemba, de descendencia matrilineal (7). La segunda zona corresponde a los Luba del Sur, los Luba-Shankadi, que vivieron en el corazón del viejo imperio, de descendencia patrilineal. Su escultura es más ruda, las formas más esquematizadas.

Se señala el hecho de que la sociedad sea matrilineal o patrilineal porque ello influye en la actividad artística y la matiza. Se observa que las figuras Luba-Hemba usan peinados con el trenzado acabado en cruz. Las Luba-Shankadi emplean

pelucas, fantásticas a veces, las llamadas "cabelle-  
ras en cascada". Las figuras de los Luba-Hemba ape-  
nas llevan tatuajes o escarificaciones, mientras que  
ambos abundan entre las de los patrilineales del Sur.

Si los linajes sucesorios o los tipos de  
sociedad explican algunas variantes escultóricas,  
hay que buscar también la dualidad en las influen-  
cias recibidas, en ambos grupos, de otros pueblos  
vecinos. Los Luba-Shankadi han sido más permeables  
a la influencia Chokwe, conservando sin embargo una  
técnica muy peculiar. En la frontera opuesta las in-  
fluencias han sido de los Songye, los Bembe y los  
Lega, con aportes de cierta geometrización de la es-  
cultura.

Deteniéndose en las variantes descubiertas,  
OLBRECHTS descubre un estilo Luba que él llama el  
"estilo de la cara alargada de Buli" (8). Fué su lo-  
gro mayor el determinarlo. Y es la primera vez que  
dicho autor ha podido trazar la personalidad de un  
artista tradicional, la obra de un sólo artista o a  
lo sumo de una escuela o de un mismo taller, quizá  
en todo el arte africano.

OLBRECHTS agrupó una docena de piezas ex-  
tremadamente parecidas: ocho sillas de jefe con ca-  
riátides, una escultura de hombre y la máscara "mboko"  
de madera negra, quizá la obra más bella del arte ne-  
gro que se conserva en el Museo de Tervuren. Son fi-  
guras masculinas y femeninas, generalmente solas o  
agrupadas, como en el tambor de Darmstad, en el que  
las figuras de hombre y mujer están adosadas, o en  
el de Berlín, en el que están una al lado de la otra.

Este estilo de Buli difiere del estilo Luba definido anteriormente. La cabeza no es negroide, es más voluminosa de lo que debería ser en relación con el resto del cuerpo y las formas son angulosas y ascéticas. La frente se abomba, el rostro es alargado y hundido, haciendo sobresalir los pómulos. Los arcos de las cejas dibujan, bajo los ojos, una curva disimétrica. La nariz, estrecha y larga, es un poco respingona, con aletas dilatadas. En la comisura de los labios dos arrugas se unen a las aletas de la nariz. El peinado acaba en una cruz Luba característica. Los brazos son delgadísimos y descarnados, lo mismo que las nalgas. Las manos y los pies son grandes. La espalda y el vientre llevan escarificaciones en relieve. La expresión del rostro es triste, melancólica, casi de dolor.

La unidad estilística de estas obras lleva a pensar a OLBRECHTS, como ya se ha dicho, que pertenecen a un sólo artista, a una escuela o a un mismo taller. En dos de estas esculturas está indicado el nombre de Buli. Se trata de una aldea del norte del país Luba. Esto lleva a la conclusión de que en esa zona hay una serie de obras que pertenecen a una escuela o taller, o quizá al "maestro de Buli". Aunque hay que reconocer que, una vez examinadas estas y otras obras, se pueden distinguir dos manos diferentes. El mismo OLBRECHTS atribuyó los mismos trazos de Buli a otras obras conocidas, por lo que más bien habría que inclinarse por considerar a Buli como una escuela o taller.

Encontramos esculturas de antepasados con las características "clásicas" Luba y del taller de Buli. Las estatuas de antepasados son las mejores del

arte Luba, tanto por la perfección de la técnica como por la lograda profundidad expresiva. A ellas se reservan las mejores maderas y se las pule minuciosamente.

Las figuras femeninas tienen un aspecto sobrio. Aparecen sentadas, de pie, arrodilladas y representan muchas veces un personaje histórico, con un nombre, al que se quiere honrar y recordar. Tienen a ser retratos individuales. Cuando se hacen impersonales se refieren más al espíritu y se llaman "vidye", pierden parte de su realismo, quizá por estar hechas con más prisa y menos cuidado, por el gran número de encargos que recibía el escultor, o por un simbolismo espiritual. Estos "vidye" abundan en la colección del Museo de Tervuren, en forma de mujer con las manos sobre el vientre, o con los brazos separados que caen a ambos lados del cuerpo. Las piernas cortas y el cuerpo repleto de tatuajes en forma de rombo. Hay también masculinas y en grupo: hombre-mujer-niño. El niño se encuentra entre los brazos y las piernas paralelas de las figuras masculina y femenina sentadas.

Las formas redondeadas evidencian en la escultura Luba una especie de atracción hacia la esfera, al igual que sus vecinos los Songye se sienten atraídos por el cubo.

La escultura Luba que hoy subsiste se data más o menos del siglo XIX. Algunas de las obras son muy discutidas, no sólo por su cronología sino también por su interpretación.

Problemas de interpretación ofrecen las figuras llamadas "kabila" (mendigas), cuyo verdadero nombre es "MBOKO".(9). MAES y OLBRECHTS mantuvieron una larga discusión sobre estas figuras a través de numerosos artículos.

Aquí se incluyen en el apartado de esculturas de antepasados porque estas figuras las guarda el jefe y porque el personaje que sostiene un recipiente es considerado el primer antepasado. En la copa o cuenco llevaría originariamente el "pembe", la tierra blanca del país de origen de los antepasados. Otra razón para incluirlas entre las figuras de antepasados es el estar cuidadosamente esculpidas como todas las que se dedican a aquéllos.

El tema de las "mboko" o "mujeres portadoras de copa" es importante iconográficamente en la escultura Luba. Son figuras femeninas sentadas o arrodilladas que tienen entre las manos una copa con tapadera. Menos frecuentes son las figuras que llevan el cuenco sobre la cabeza.

Muchas figuras "mboko" proceden de la región de Mwanza, de ellas la mayoría de las que se conservan en el Museo de Tervuren. Unas aparecen arrodilladas con el torso tatuado y el peinado en cascada. Pueden atribuirse al "maestro de los peinados en cascada". Otras llevan el peinado en trenzas paralelas. Todas con la copa entre las manos delante de sus rodillas o, si están sentadas, entre las piernas estiradas hacia delante.



Hay también composiciones de dos figuras sentadas una frente a la otra, con las piernas estiradas hacia delante y en medio la copa que sujetan con las manos. Además de las escarificaciones estas figuras llevan collares de perlas multicolores al cuello, a la cintura y en los tobillos. Su tamaño oscila entre los 32 y los 43 cms. de altura y en algunas la copa es mucho mayor que el conjunto de la figura. El estado de conservación es mejor en algunas de ellas, en otras la madera ha sufrido desgaste. Algunas evidencian un mismo taller e incluso un maestro único comparable al maestro del estilo Buli.

Es inútil pretender que las figuras de "portadoras de copa" sean efigies de fundadoras concretas del clan. Las hay con rostros bellos (10), con las formas típicas Luba, redondeadas y suaves, que encajan con la concepción del tema femenino. La cabeza esférica, ligeramente deformada con el saliente de la barbilla, se levanta hacia atrás. Los ojos tienen forma de caurí tallado en la madera, la nariz fina, la boca entreabierta deja ver los dientes. El peinado arranca en trenzas paralelas desde las orejas y se termina en un moño cilíndrico también de cabello trenzado. El cuello esbelto enlaza un torso proporcionado lleno de adornos en rombo a modo de escarificaciones. La figura está sentada con las piernas hacia delante. Piernas menos armoniosas de proporciones que los brazos. Las manos sujetan la copa que se apoya sobre las rodillas. La copa tiene forma esférica y la tapa es cónica, adornada con parecidos temas decorativos a las escarificaciones de las piernas. Un collar de perlas azules rodea el cuello, la cintura y los tobillos. El acabado de la técnica

en el trabajo de la madera da a la figura un brillo especial. La altura de la figura es de 43 cms.

Otra figura "mboko" de madera, peor conservada (11) y de menor tamaño que la anterior, de 32 cms. de altura, aparece arrodillada con una deformación de sus piernas que se alargan y pliegan por la rodilla totalmente en paralelo. Los brazos son también más largos que lo normal, terminando en manos que sujetan un enorme recipiente que parece tallado de una pieza al pegarse a las rodillas. Quedan restos de escarificaciones en los muslos y en el torso. El cuello corto sustenta una cabeza pequeña con el mentón saliente, la boca cerrada, la nariz aplastada y los ojos de caurís blancos incrustados en unas hendiduras hechas en la madera. Del peinado sólo queda el moño saliente. Esta figura y la anterior pertenecen a la colección de RENE VANDER STRAETE de Bruselas.

En el Museo de Tervuren hay una de las más bellas figuras Buli, según la clasificación de OLBRECHTS (12), que representa una portadora de copa o "mboko", arrodillada. Sostiene la copa-recipiente, esférico, con las manos que han sido exageradas y los dedos deformados y esquematizados como todo el cuerpo. La escultura es de madera lisa, sin escarificaciones. La parte más interesante de la figura femenina es la cabeza. El rostro es típico del estilo "cara alargada de Buli", con la frente abombada, los ojos alojados en órbitas profundas que recuerdan caurís enormes, los pómulos salientes se unen en ángulo a la boca de labios finos, cerrados, encajados en el mentón puntiagudo, la nariz larga y fina con las aletas hinchadas a ambos lados. Una trenza co-

mienza el peinado de oreja a oreja y se continúa con un tocado a base de grandes hojas que cubren el cabello y que nos recuerdan el plumaje de ciertas tribus indias norteamericanas.

Respecto a la función de las "mboko", los autores no han llegado aún a un acuerdo. Según MAESEN servirían para ayudar a las mujeres a dar a luz. Se colocarían delante de la casa para que los vecinos depositaran obsequios en el recipiente. BASCOM coincide en esta interpretación, pero luego añade que la mujer repartía los obsequios entre sus acompañantes una vez nacido el hijo.

El P. COLLE considera las estatuillas "mboko" como un fetiche. Su propietaria la colocaría delante de su casa, al tiempo que hacía sonar un cuerno, para que sus vecinos y amigos vinieran a honrarla y a depositar perlas en la copa, como obsequio para la mujer. El mismo P. COLLE distingue las figuras "kabila ka lulombo" y las "kabila ka vidye". Las últimas llevarían la copa llena de tierra blanca que, según él, el hechicero emplearía para fabricar remedios o dar respuestas a consultas.

#### 3.1.1.2. FETICHES.

En este apartado se incluyen tanto los fetiches propiamente dichos como las estatuillas rituales, por ser estas últimas un fetiche con materias mágicas.

Fetiche "Masubu". Entre los Luba encontramos una modalidad de fetiche, llamada "Masubu", cargada de simbolismo, en forma de verdadera estatuilla y otra, no esculpida, en forma de objetos empleados por su valor mágico. Las esculturas "masubu" son, a veces, de gran belleza, semejante a las de antepasados, esculpidas en madera o en marfil, de pequeño tamaño, sustentadas, en ocasiones, en una especie de peana o ensanche que sustituye a las piernas. Se usan en ritos de iniciación en sociedades como la de los Bambudje.

Fetiche "Mikisi Mikake". Los fetiches-estatuillas con materias mágicas han sido estudiados por el P. COLLE. Se trata de los fetiches denominados por los Luba-Hemba "Mikisi Mikake". Su valor artístico y su técnica escultórica son inferiores a todas las demás esculturas Luba. Se presentan de pie, con las manos sobre el vientre relleno de materias mágicas, una calabaza llena de materias o un cuerno de antílope. Algunas sólo tienen esculpido el rostro, como una máscara, reduciéndose el resto del cuerpo a objetos y recipientes con sustancias mágicas (13).

### 3.1.1.3. FIGURAS-CARIATIDE.

Son numerosas las figuras masculinas y femeninas Luba talladas en madera formando parte de taburetes o apoya-cabezas, atribuibles al "maestro de peinados en cascada", al "maestro de Buli" o al "maestro de peinados en trenzas paralelas" o consideradas sencillamente de "belleza clásica Luba".

La guardiana de los taburetes sagrados que pertenecían al jefe era su esposa principal y tenía el privilegio de transportarlos en sus viajes junto con los apoya-cabezas (Fig. XLII).

Los personajes-cariátides pueden estar de pie, arrodillados o sentados. Si son dos se miran, se abrazan o están pegados por la espalda. Sobre sus cabezas se apoya una pieza horizontal. Si la figura es individual, eleva los brazos para sostener una pieza circular reproduciendo un gesto cotidiano de las mujeres que transportan fardos sobre la cabeza, sujetándolos con las manos. Cuando estén arrodilladas adoptan una forma curiosa de doblar las rodillas.

Las figuras y el soporte están esculpidos en una sola pieza de madera (14). Algunas figuras femeninas están opuestas por la espalda y son más raras las figuras hombre-mujer. Son excepcionales las maternidades. Las hay zoomorfas.

#### 3.1.1.4. OTRAS FIGURAS.

Las creencias religiosas o las ideas filosóficas nos dan alguna base, aunque insuficiente, para interpretar y clasificar gran cantidad de figuras Luba con dos caras, las llamadas figuras "Jano" o con la cabeza vuelta, las hermafroditas.

También son importantes los objetos de adivinación entre los cuales se encuentran igualmente figuras humanas talladas en madera o marfil. La adivinación es una práctica muy frecuente entre los Luba.

La utilizan sobre todo para conocer a los "responsables" de una muerte o de una enfermedad, o incluso a un ladrón. El adivino, "moganga wa kilumbu", utiliza un bloque de madera rematado con una cabeza, el "katatora o lubuto" (15). La madera que se utiliza para su talla es de "kibekwasi", árbol cuya savia con propiedades vomitivas simboliza la acción del objeto "encargado de sonsacar la verdad". También se tallan estas figuras en marfil y recuerda a los "itombwa" de los Kuba. Cuando se utiliza un "Jano" es para indicar el mundo de los vivos y de los muertos.

Los colgantes con figuras humanas, tallados en marfil de elefante, de hipopótamo o en colmillo de facóquero son de una belleza minuciosa. La mayoría son bustos femeninos, figuras que se inclinan, con los brazos pegados al cuerpo. Frecuentemente tienen una pátina amarillenta como consecuencia de haber sido tratados con aceite de palma (16).

### 3.1.2. ESTILO KANYOK.

Los Kanyok pertenecen a la gran familia de los Luba, lo mismo que sus vecinos los Kalundwe. Los Kanyok son también llamados Kanyoka y Bena Kanyoka. Ocupan una región delimitada por los valles paralelos de los ríos Mbuji-Mayi y Lubilash y por el del río Luibu, que surca el país de Norte a Sur. Además de los Kalundwe, son vecinos de los Kanyok los Teke, al Oeste, los Lunda al Sur y los Luba-Kasai al Norte.

Según los datos históricos, el reino Kanyok fué pronto absorbido por los Luba. Quedan huellas de la importancia de los jefes y dignatarios Kanyok y de ello hablan gran cantidad de objetos, atributo de dignidad y poder.

Su estatuaría es poco conocida. Se advierten dos estilos diferentes: una especie de pseudo-estilo y el estilo Kanyok propiamente dicho. Uno de los estilos Kanyok surge a fines del siglo XIX, en Kanda-Kanda, en la región de Mwene-Ditu. Se formó allí un centro comercial importante al que acudían comerciantes, artesanos y artistas. En ese centro se intercambian obras de arte, muchas seguramente esculturas Chokwe y Luba. MAESEN dice que allí trabajaba un escultor de nombre desconocido, pero de talento. Llegaría a la región desde los pueblos vecinos y se hizo con clientela, sobre todo clientela europea, y se puso a multiplicar las obras que gustaban a sus compradores. Crea un estilo individual que, poco a poco, fué imitado por escultores Kanyok originándose de este modo un estilo artificial, compuesto por elementos propios y por otros que podríamos denominar

"manieristas", estilo que resulta inauténtico, pero que es aceptado en museos y colecciones como auténtico estilo Kanyok.

Se caracteriza este pseudo-estilo Kanyok por la tendencia al realismo y el cuidado excesivo de los detalles. Las frentes son redondeadas, los párpados pesados, nariz detallada en sus componentes, copia casi del natural para hacer las orejas; se multiplican los dientes, que se ven por la boca entreabierta y con el labio superior saliente. El peinado es a base de moños esféricos y hendiduras.

OLBRECHTS considera el estilo Kanyok como un subestilo Luba y reconoce la influencia Chokwe. Aunque es cierta la influencia Chokwe, sin embargo en los temas iconográficos la influencia Luba es más notable. La mayoría de los tipos Luba se repiten: la mujer con la copa, figuras-cariátide y fetiches.

El segundo estilo Kanyok, considerado el verdadero, es poco conocido aún. Se aparta de las influencias Chokwe y se hace más severo que el Luba, más vigoroso y esquemático, casi lineal. Los rostros tienden a ser triangulares, estilizados, contrastando sus rostros expresivos con los de muecas del estilo Kanda-Kanda. La mayoría de las figuras conocidas son masculinas y femeninas, tipo cariátide, que sostienen una pieza horizontal con sus brazos para formar sillitas de jefe.



### 3.1.3. ESTILO BOYO.

Los Boyo, llamados también Buye o Babuye por los árabes, están muy mezclados con varios pueblos, los Luba, Kunde, Bembe y otros. Su territorio está muy dividido. Su descendencia es matrilineal. Los límites entre Bembe y Boyo, tanto culturales como artísticos, son difíciles de delimitar.

La presencia de los espíritus de la línea real está representada por las esculturas de los antepasados Boyo, verdaderos retratos de jefes, en las que dominan el geometrismo y la monumentalidad.

L. DE HEUSCH descubrió, en una choza no lejos de la casa del jefe, seis estatuas reales bien conservadas, entre las que se encuentran dos femeninas (17). También se conocen otras series de estatuas de antepasados. La principal representación es la de la fundadora del linaje, acompañada de retratos de jefes, sus sobrinos probablemente. Son esculturas de gran tamaño, parecido al de los Bembe. Los volúmenes redondeados equilibran las masas ortogonales. La cabeza enorme, casi esférica y las formas que se hacen más abstractas que las Bembe recuerdan las esculturas Bembe.

Se encuentran en una misma aldea esculturas con cara redondeada y con cara trapezoidal. Dualidad de estilo que lleva a atribuir las de cara rectilínea a una pequeña tribu dependiente de los Boyo, llamada Sikasingo.

#### 3.1.4. ESTILO BEMBE.

Los Bembe viven al Noreste del territorio de los Luba y al Norte del de los Boyo, en las tierras de la punta septentrional del lago Tanganyika. Ocupan el territorio de Fizi y parte del de Mwenga. Para distinguirlos de los Bembe de la región de Brazzaville se les suele denominar Bembe-Fizi. Siguen el régimen patrilineal y están emparentados a un grupo Lega.

De los Lega han recibido e incorporado la costumbre de asociarse para las ceremonias de iniciación en la sociedad del Bwami, así como una importante influencia artística.

En ciertas zonas los Bembe y los Boyo se mezclan entre sí existiendo un intercambio de estilos e influencias. Por esta causa OLBRECHTS estudia las obras artísticas de ambos grupos en un mismo subestilo Luba. CORNET también estudia conjuntamente ambos grupos. Sin embargo, el estilo Bembe se distingue a simple vista del Luba y del Boyo. El estilo Bembe es vigoroso. La estatuaria más importante está reservada a las figuras de antepasados.

##### 3.1.4.1. FIGURAS DE ANTEPASADOS.

Las estatuas de antepasados de los clanes reales pueden alcanzar notables dimensiones, midiendo algunas 1'40 metros de altura. Fascinan las mejores por su aspecto monumental. El tratamiento del rostro recuerda el de la escultura Luba, aunque en este caso está cargado de abstracción.

La estatua que parece ser la más antigua, la más completa y acabada, pertenece a la colección RENE VANDER STRAETE de Bruselas. Es una obra maestra del arte africano. Es de madera, mide 98 cms. de altura. Las diversas partes del cuerpo: cabeza, hombros, tronco, miembros, se expresan en volúmenes simples, soldados en vigorosas articulaciones, con el detalle decorativo apropiado (18). La cabeza, casi esférica, enorme, con ojos rodeados por un círculo, cerrados por párpados globulosos y salientes. Las cejas tatuadas se continúan hasta las mejillas con el mismo tatuaje trenzado que se rompe con las orejas. La nariz fina se ensancha en su base. La boca sobresale y deja ver los dientes. Una línea de puntas de sierra simula la barba. El peinado sobresale de una especie de casco, cayendo en trenzas hasta el cuello cilíndrico, corto, y hasta los hombros cuadrados y masivos unidos por una franja decorativa delante del pecho y con los omoplatos marcados en la espalda. Las superficies son planas. Arrancan los brazos en ángulo, cortos, con anillos incisos en la madera que cubren casi el antebrazo. Los brazos en forma de cuña llevan señalados los dedos en el mismo plano. Se les podría inscribir en un cuadrado, cayendo a ambos lados del tronco. Un tronco cilíndrico, desbastado para dar forma al vientre con el ombligo saliente y hacerse plano en la parte posterior. Las piernas son cortas y las nalgas y el falo exagerados. Los volúmenes acaban en aristas. Los pies planos sirven de apoyo a la enorme figura, y se esquematizan. La simplificación de volúmenes un poco brutal con que se acaba la figura contrasta con las formas de la cabeza, más cuidadas y con detalle.

Este tipo de figuras de antepasados fué dado a conocer por HEUSCH. Examinando algunas de ellas se advierte un estilo homogéneo en características, atribuible a un mismo autor o escuela, con predominio de las formas geométricas, por lo que podríamos vincularle con la corriente que CHEIKH ANTA DIOP llama "expresionista o geométrica". Dos figuras del Museo de Tervuren repiten casi el tipo descrito anteriormente con la variante de una barba larga y los brazos pegados al cuerpo.

Frente a este estilo encontramos otro, igualmente Bembe, de formas más suaves, redondeadas y de tendencia realista. Casi una corriente "convexa" similar a la Luba.

Las figuras de antepasados de este estilo nos dan unos personajes de tamaño más pequeño (19). La cabeza casi esférica se remata con un tocado que semeja la piel de un felino conservando las orejas. La frente abombada se interrumpe con los ojos levemente señalados y una nariz pequeña y aplastada. La boca, también pequeña, se cierra y casi hace desaparecer el mentón sin barba. Los hombros se confunden con un torso casi cilíndrico y casi liso, en el que únicamente se encuentra una banda decorada a modo de escarificación de hombro a hombro. Los brazos se doblan ligeramente a ambos lados del cuerpo, llevando un bastón en la mano derecha. Se acortan las piernas levemente arqueadas y abiertas. La figura apoya sobre una especie de peana.

Algunas de estas figuras se llevan una mano al mentón, al pecho o al abdomen y suelen ser lisas. La madera no lleva los relieves típicos del maestro de las figuras geometrizadas. Estas figuras de antepasados atribuibles a un escultor distinto presentan una cierta semejanza con figuras de antepasados Baoulé, concretamente con una que se conserva en el Museo del Hombre de París.

En relación con los antepasados, los Bembe tienen una estatua original, llamada "KALUNGA", que representa y personifica al hijo menor del fundador del linaje, antepasado por lo tanto de la rama lateral. Este personaje tiene dos rostros con ojos de forma tubular. El basamento de la estatua es una especie de taburete. La figura es casi de forma tabular. Tiene como figura pareja una máscara, también llamada "KALUNGA", que se estudiará más adelante.

#### 3.1.4.2. FETICHES.

Los fetiches Bembe son pequeñas figuras de marfil y de hueso generalmente. Es notable la influencia Lega tanto en los que se refiere a la propia escultura como en lo que afecta a su utilización en el marco de la asociación secreta. Lo que se diga más adelante en relación con los fetiches Lega será en gran parte aplicable a los fetiches Bembe.

### 3.2. Región de los Songye.

Estilo: Songye.

#### 3.2.1. ESTILO SONGYE.

La marcada personalidad del pueblo Songye se transmite a su arte, uno de los más fecundos del Zaire.

Este pueblo se conoce con el nombre de Songye por ser el que mejor responde a la pronunciación real, aunque su verdadero nombre es Yembe o Bayembe. Los europeos los llamaron Basonge, grafía que aún aparece en algunos autores.

El territorio dominado por los Songye se encuentra al Norte de los Luba-Shaba y al Noreste de los Luba-Kasai. Al Oeste se prolonga hasta el río Sankuru y al Este hasta el Lualaba. La frontera Norte, común con los Tetela y los Suku, es casi paralela al paralelo 5 latitud Sur. Las tierras son onduladas y amesetadas. Las atraviesa el río Lomami.

Los Songye tienen fama de rudeza. Se les considera descendientes de los clanes que vivían en el Maniema (región a la que se ha aplicado el apelativo de "país de comedores de hombres") o bien en la región del lago Maidombe (ex Leopoldo II). También se buscan sus antepasados en Zambia o en poblaciones Luba. Probablemente se mezclaron con poblaciones pigmeas.

En cuanto a su organización política cabe señalar la centralización del poder (20) que dominaba sobre una organización tribal a través de una corte de funcionarios. Este poder centralizado estaba matizado y atenuado por la influencia de varias sociedades religiosas de entre las que destaca la sociedad "BUKISHI", cuyo objetivo era el de conservar las costumbres tradicionales. Teniendo en cuenta la fuerte influencia de la magia en la sociedad Songye la escultura se dedica más a multiplicar los fetiches que a tallar estatuas de antepasados.

Las influencias entre Songye y Luba son recíprocas, tanto cultural como artísticamente, determinando una cierta permanencia de formas estéticas y de funciones artísticas. Sin embargo, las esculturas Songye se caracterizan por la enorme adición de elementos mágicos y por el afán de descomponer en volúmenes geométricos la figura humana.

Apoyándose en la interferencia Luba-Songye, OLBRECHTS clasifica el arte Songye como un subestilo Luba, con formas plenas y blandas. Sin embargo, existe un estilo Songye propio, aunque también se reconoce una corriente de influencia Luba que se opone a otra Songye de volúmenes plenamente cubistas.

Pero la influencia Luba no es única en la escultura Songye. Hay una serie de elementos que llegan del estilo Lulua, debido a la cercanía de un grupo Songye, llamado Sapo-Sapo, establecido en 1888 cerca de la ciudad de Luluabourg, célebre por sus herreros, los mejores trabajadores del hierro de todo el Zaire. De ahí que muchas esculturas de madera lleven

trozos de metal, algunas incluso llegando a cubrir su rostro, otras con clavos igual que las esculturas Kuba.

El realismo no es característico de la escultura Songye propiamente dicha, pura, podríamos decir. Las formas típicas son geométricas, estilizadas, hasta hacerse abstractas en muchas ocasiones.

#### 3.2.1.1. FIGURAS DE ANTEPASADOS.

Las figuras de antepasados Songye son mucho menos abundantes que las figuras-fetiche.

Dentro de las líneas características del estilo Songye, estas estatuas, como ocurre en general con las figuras de antepasados, tienden a ser más realistas que las figuras-fetiche y de mayor tamaño. En los campos de iniciación Bukishi se guardaban estatuas de la pareja fundadora de la sociedad. Dos bellísimos ejemplares se conservan en el Museo de Bellas Artes de Kinshasa (Figs. XLIV, XLV y XLVI). pudiéndoselas considerar como arquetipos de otras desconocidas.

En estos dos ejemplares el rostro se estrecha hacia el mentón saliente sobre el que se abre una boca sonriente del tipo media luna. La nariz aplastada, ancha, forma ángulos que borran las mejillas. Los ojos, hechos a modo de caurís, alojados en órbitas sombreadas por cejas que se adornan con



relieves en punta de diamante, anchas, casi se unen al peinado con el mismo tipo de relieve, dejando una estrecha frente. El peinado sube a modo de cofia o peineta, rematando de forma distinta en el hombre y en la mujer, liso en aquél y en una especie de rulos en ella. Ambos tienen un cuello cilíndrico y el resto del cuerpo en volúmenes que quieren ser suaves pero que acusan la ruda geometrización Songye, un vientre deformado para resaltar el ombligo y unos pies enormes. Los brazos están en ángulo y las manos apoyadas en el vientre. El cuerpo de la mujer lleva algunos adornos mediante escarificaciones.

De evidente influencia Luba son las estatuillas de "portadoras de copa" Songye. Influencia iconográfica y técnica, pues se suavizan los rasgos y se pule la madera, conservando las bocas en ocho tumbado y las cejas levantadas con relieves, típicamente Songye.

Otras figuras femeninas van acompañadas del niño, en ocasiones muy esquematizado, y están de pie o sentadas con el niño entre las piernas. Los peinados están realizados a modo de casquete, en gajos, en trenzas.

Dada la poca tradición Songye en esculpir figuras femeninas, pueden considerarse éstas, en su conjunto, de influencia Luba.

3.2.1.2. FETICHES.

Los Songye llaman a la estatua "buanga" (manga, en plural). La estatua-tipo Songye es un personaje de pie construido en grandes masas y con frecuencia cortado a nivel del busto o del torso. La rigidez deriva de la tendencia a la geometrización y a la frontalidad. Pocas figuras vuelven la cabeza hacia un lado. En primer lugar conviene estudiar las características generales de estas esculturas para pasar luego a los tipos iconográficos y sus variedades.

Las características formales fueron trazadas ya por OLBRECHTS de una forma sistemática: cabezas grandes y voluminosas, geométricas. El cráneo redondeado y la cara alargada en su parte inferior dibuja una línea cóncava para las mejillas. La cabellera simula un trenzado en paralelo. La frente huidiza, las cejas sombreando unos grandes ojos, cerrados, figurados a veces, con caurís. En otras ocasiones la pupila aparece casi triangular, al igual que el párpado inferior. La nariz termina en dos planos que se cortan y le dan un aspecto de rectángulo en su extremo. Otras veces es ancha y aplastada.

La boca es uno de los elementos de las esculturas Songye que ofrece mayor variedad. En esta variedad se basa la elemental clasificación de tipos iconográficos por la forma de los labios y de la boca.

El mentón es cuadrado. El cuello alargado para que pueda llevar abundantes collares. Los hombros horizontales se unen a brazos que caen parale-

los al cuerpo o se doblan en ángulo recto. Los pies enormes, cuando existen, ya que muchas esculturas "buanga" se cortan en la cintura.

Las actitudes suelen ajustarse a una rigurosa simetría en la posición de los brazos, ya llevándose las manos al mentón o al vientre, pero algunas se salen de esa simetría y llevan una mano al mentón y otra al vientre, aunque la mayoría de los personajes apoyan las manos a ambos lados del ombligo, para indicar su importancia como receptáculo donde se deposita parte de la sustancia mágica que llevan las figuras-fetiche. Además de llevar la sustancia mágica en el ombligo o en el vientre pueden llevarla también en uno o dos cuernos de antílope sujetos en la parte superior del cráneo. Las sustancias son simbólicas y contienen la fuerza llamada "bijimba". Así un fetiche de caza puede llevar un trozo de hocico de perro, un ala de golondrina y hasta, si es posible, un dedo de pigmeo, cazador de la selva por excelencia. (Figs. XLVII, XLVIII y XLIX).


La vestimenta acentúa aún más el carácter mágico de las sustancias "manga". Telas, pieles, colas de animales, rafia, calabazas, etc., cubren la parte inferior del cuerpo, que a veces sólo llega hasta la cintura. Se les añade también pequeñas estatuillas con plumas o totalmente envueltas en materia mágica.

Estas estatuas Songye son comparables a las Kongo-fetiche por la adición de estos elementos mágicos e igualmente a otras de diferentes tribus ya analizadas. La analogía con las esculturas Kongo es más acentuada cuando se emplea el metal. Los Songye

no hacen esculturas-fetiche con clavos como los Kongo, pero usan clavos de latón o cobre rojo y, a veces, puntas de hierro. Siembran el cuerpo de las figuras con ellos unas veces, y otras adornan únicamente la cabeza. El metal es utilizado también en placas para cubrir el ombligo, parte de la cabeza, la cara o alguna parte del rostro en particular.

Los tipos iconográficos son variados. Hay figuras masculinas y femeninas, aunque éstas parecen evidenciar la influencia Luba en el artista que las hizo. No son muy abundantes.

Siguiendo el criterio de la forma de la boca y los labios y observando las figuras conservadas en el Museo de Tervuren y en algunas otras colecciones, encontramos:

a) Estatuillas con los labios en forma de ocho tumbado (  ), masculinas y femeninas. Son de unos 79'5 cms. y algunas menores. Son de madera. Los ojos señalados con caurís incrustados con un punto negro en el centro resaltan en un rostro con frente huidiza y nariz pequeña y aplastada. El peinado termina "en punta de diamante" o en una especie de "peineta". Una cuerda esculpida en torno al cuello acaba por detrás en un nudo complicado. Están de pie. Los brazos se pliegan en ángulo contra el cuerpo. Llevan las manos hacia el ombligo saliente con escarificaciones a su alrededor. Varias de estas figuras femeninas llevan un remate de plumas en la cabeza. (Fig. XLIX).

Las masculinas tienen, más o menos, las mismas características (21) con ligeras variantes, como puede observarse en una figura del Museo de Amberes que lleva un cuerno en la cabeza, como las de-

más, pero además lleva trozos de chapa en media cabeza y una tira que cubre una oreja y parte de la sien. El cuerpo, esquematizado, hace resaltar el ombligo agujereado y saliente, recipiente de las materias mágicas. Los pies, enormes, apoyan en una especie de peana.

b) Figuras masculinas con boca y labios en media luna, con las puntas hacia arriba, rehundida, como si la boca estuviera abierta, sobre todo al contemplarla de perfil. Estas figuras son de madera y miden unos 16 ó 20 cms. Aparecen de pie, con los brazos en ángulo pegados al cuerpo y las manos apoyadas en el vientre junto al ombligo exagerado. Los ojos abiertos, o cerrados, y la nariz triangular. El rostro acaba en una barba puntiaguda, en bucles desde las patillas, o bien arranca, rectangular, desde el mentón simulándose el pelo con relieves. Algunos terminan su peinado con un tocado de rafia tejida y llevan también rafia al cuello, o simulada con relieves (Fig. XLVII).

Una escultura de este tipo, especialmente interesante, pertenece a la colección de VANDER STRAETE (22). Su cabeza lleva dos cuernos de antílope con las sustancias mágicas, uno de ellos enorme en la parte posterior, el otro en el arranque del cabello, un cabello trenzado en relieve saliente. Tres puntas de clavo en madera señalan la frente y las sienes. Las cejas con reborde subrayan los ojos con párpados caídos. La nariz aplastada y ancha. La boca en media luna y una barba rectangular con relieves que simulan rizos. El cuerpo está tratado casi en abstracto. Los pies son enormes y se funden con una peana para dar apoyo a la figura. El cuello largo se

une a un torso corto. Los brazos se pegan en ángulo al cuerpo y las manos van hacia el ombligo saliente, cubierto con un trozo de metal dorado. Un tejido de rafia cubre de la cintura a los tobillos la materia mágica acumulada.

La figura masculina se ha esquematizado más en una pieza de colección particular que recoge BASCOM (23). La boca en media luna esboza una sonrisa placentera que armoniza con los ojos de párpados cerrados y órbitas sombreadas. La frente despejada se remata con el peinado de pequeños rombos en relieve y el cuerno de antílope arranca de la parte posterior. La figura está pintada de blanco y lleva un rollo de cuerda delante, sujeto al cuello, enorme, prácticamente prolongado hasta la cintura. Las piernas y los pies son esquemáticos y más aún lo son los brazos. Mide unos 54 cms.

c) Figuras masculinas con boca rectangular, mostrando los dientes, de pie, con el ombligo saliente y los manos en torno al mismo. Los rostros, similares, tienen los ojos señalados por unas ranuras. Las mejillas cóncavas. En algunos sobresale una barba labrada. El peinado se dispone en gajos, como un casco. La sustancia mágica va en torno a las piernas con una cubierta de rafia, a modo de falda, y en un cuerno de antílope sobre la cabeza. Este tipo de fetiches es abundante en el Museo de Tervuren.

d) Las figuras con boca reducida a una hendidura horizontal o esbozando una leve sonrisa, corresponde a figuras con rasgos muy simples. Nariz triangular y ojos de segmento de círculo dentro de un rostro geometrizado. Recta la frente y mentón en trián-

gulo. La mayoría son masculinas. Las actitudes son semejantes a los tipos anteriores (Fig. XLVIII).

e) Las esculturas con boca saliente a modo de hocico, en forma de trompa, con aristas en triángulo externamente y de sección circular, completan su rostro con ojos en forma de rombo con un punto oscuro en el centro y una nariz en triángulo isósceles, fina, en una cabeza casi esférica, con una ligerísima figuración de cabellera. El resto del cuerpo ofrece unos volúmenes fuertes, tallados en aristas vivas. Se esbozan los brazos que se doblan en ángulo hacia el ombligo, que agarran con las manos, mostrando la materia mágica. Algunas doblan las piernas y todos tienen pies enormes unidos a una peana. El cuello muy largo y troncocónico. Casi todas son figuras masculinas, aunque con este mismo tipo de boca hay también figuras femeninas con el niño a la espalda.

f) Figuras con boca abierta en elipse deformada en la parte superior, en línea casi recta para algunas figuras. Boca saliente y dejando ver los dientes en dos filas o dientes aislados. Generalmente son figuras de hombre con rasgos semejantes a las anteriores para el resto del cuerpo, exceptuando el hecho de que algunas llevan escarificaciones más abundantes. Otras tienen el cuerpo sin escarificaciones, aunque llevan algunas en el rostro. Este es el caso de una figura de mujer conservada en el Museo de Kinshasa (Fig. XLVI) que se sale también del esbozo dado a casi todas las figuras para ofrecer unas formas pulidas y acabadas en madera oscura, y de mejores proporciones, si exceptuamos los brazos, que se adelgazan y alargan para llegar a sujetar con sus manos

el ombligo, a partir del cual cae una especie de falda de rafia que deja ver las piernas gruesas y los pequeños pies. El rostro oval se alarga en el mentón saliente. La nariz en triángulo isósceles se hace respingona en su extremo. Los ojos almendrados sobresalen ligeramente. Rematando su peinado lleva dos cuernos pequeños para la sustancia mágica y otro cuerno va atado al brazo derecho. Unas esquilas van sujetas al cuello, largo, con anillos en relieve.

g) La variedad de fetiches con clavos se concreta en unas esculturas en las que apenas se puede ver su estructura básica de madera, la mayoría de los casos tallada con descuido, a grandes rasgos, sin cuidar detalles ni acabado. Los clavos acribillan totalmente la figura, como ocurre en la estatuilla de 19'5 cms. de la colección de VANDER STRAETE (24), con remate de cuerno en la cabeza, o en otra del Museo de Tervuren, que lleva además collares, ganchos, incrustaciones de metal en el rostro, esquilas colgadas, bolsas con remedios mágicos. Sus brazos, como en casi todos los fetiches, se doblan en ángulo, pegados al cuerpo hacia el vientre, con un ombligo saliente. Sus ojos saltones completan el aspecto casi terrorífico de la figura, junto con la boca abierta mostrando los dientes, y el mentón prominente.

En otras figuras del Museo de Tervuren se observa el recipiente-ombligo lleno de hierbas, llevando barba saliente labrada con relieves. Algunos se reducen al torso, o se corta la figura a nivel del ombligo continuándose con un faldellín de rafia (25). El rostro se cubre con una plancha de metal, cobre, adaptada a los rasgos, ojos, nariz, boca. La plancha está totalmente claveteada. Remata el peinado con el



cuerno de la sustancia mágica. La altura de la estatua es de unos 90 cms. Un poco mayor es otra figura de 98 cms. (26) cubierta casi completamente de pieles, rafia, plumas y collares. Unicamente se ve la madera en parte de los hombros y el rostro lleva una especie de máscara metálica con clavos y ojos salientes. El conjunto es de una belleza extraña y enigmática. Para aumentar el poder mágico se le han añadido cuernos y pequeñas estatuillas con sustancias.

h) Otros fetiches de madera están agujereados (27) sobresaliéndoles pelos, que pueden ser de animales a los que se quiere dar caza. Pueden ser fetiches de caza.

Aunque la actitud más repetida en este tipo de esculturas es la de llevarse las manos al ombligo, con los brazos en ángulo. También se encuentran fetiches con las manos hacia la barba, que está dividida en tres porciones. Si generalmente estas figuras aparecen de pie, también las hay en cuclillas y sentadas (Figs. XLIV y XLV).

Los fetiches se hacen para favorecer la fertilidad y favorecer determinadas actividades del hombre, como la caza y otras, para preservar de los poderes malignos, de hechizos y malos espíritus. Hay fetiches destinados a favorecer a toda la aldea y los hay personales. Algunos están previstos para llevarlos al brazo, a modo de pulsera (28), como composiciones en anillos rematadas con una cabeza que lleva el cuerno-fetiché sobre el cráneo. No se sabe si estas esculturillas son variantes Songye de las figuras "Katatora" Luba.

Existen algunas estatuillas formadas por dos figuras masculinas opuestas por la espalda y la cabeza. Mujeres con cuatro caras. Figuras "Jano" hombre-mujer. Grupos de niño a hombros de la madre, etc. Todas estas figuras, desde el punto de vista de la clasificación según el tipo de boca, podrían encuadrarse en el primer grupo, ya que todas ellas tienen la boca en forma de ocho tumbado.

### 3.3. Región de los Lega

Estilos: Lega, Lengola, Mbole y Yela.

#### 3.3.1. ESTILO LEGA.

La originalidad del estilo Lega le hace ser uno de los más apreciados en museos y colecciones privadas.

La tribu Lega es una de las más importantes de la región del Maniema. Al hablar de esta tribu, de sus miembros o de su arte, utilizamos el término Lega. La literatura de primeros de siglo los designa con el nombre de "Warega" (pronunciación swahilizada del término Ba-lega). En el libro de DELHAISE, "Les Warega" (29) se utiliza el término Warega, aunque el autor admite que el término correcto es "Lega". BIEBUYCK (30) usa el término "Lega" para referirse genéricamente a todo lo que hace relación con este grupo humano. Referido a las personas se dirá "Ba-Lega" (singular M-Lega), a la lengua "Ki-Lega", al país "Bu-Lega". Algunos lingüistas alargan la "e" de Lega, como si fuera doble (31). Los propios Lega se llaman a sí mismos "Leka" al Este, "Idega" al Sur y Oeste, que puede referirse al nombre de un antepasado mítico del que provendrían la mayoría de los Lega. Los pueblos vecinos los llaman de varias maneras: los "Shi" les llaman "Bembe", los "Songola" "Baki", los "Zimba" "Buisse". Pocos les llaman "Lega", que es realmente el nombre que les distingue de las demás tribus y que ellos aceptan. Pero aún dentro del clan Lega hay distintas denominaciones para distintos grupos: Kisi, Beia, Kabango, Shile,

Kama. Durante el período colonial se utilizó el término Lega, y aún se sigue utilizando hoy, para englobar a todos estos grupos, dándoles una unidad.

La tribu está dispersa en las selvas que cubren la región del Maniema, entre el río Lualaba al Oeste y las montañas que bordean el lago Kivu al Este. El país se llama "Urega", "Ulega" o "Bulega". Los Lega ocupan un territorio de unos 50.000 kms<sup>2</sup>. en un área en forma de polígono irregular, entre los 2 y 4 latitud Sur y los 26 y 28 5' longitud Este. Cubre valles del alto y medio Elila y del alto Ulin-di. Desde la independencia el territorio se dividió en tres territorios administrativos: Mwenga, Shabunda y Pangl. En Mwenga se mezclan, al Noroeste, con las poblaciones Nyisu, Rinyirinyi y Huinja. En Pangl y Shabunda están menos mezclados. Al Sureste hay grupos Bembe en el territorio de Fizi. Shabunda y Pangl pertenecen administrativamente al Maniema, mientras que Mwenga está en el Sur-Kivu. El conjunto está incluido en la provincia del Kivu. Son difíciles de determinar los límites precisos de su cultura ya que se mezclan con otras tribus y hay zonas de intercambio cultural. Se encuentran grupos con cultura Lega que no son de origen étnico Lega.

El idioma de la tribu es el Kilega, bantú, con algunas variantes dialectales. En sus relaciones con el exterior utilizan el Kingwana, variante pobre del Kiswahili.

MOELLER (32) y otros dicen que los Lega son originarios de Uganda, pero la tradición oral no lo confirma. La teoría se basa en la existencia de grupos

Lega entre el río Senliki y el Lualaba, aunque actualmente apenas les queda rastro de la cultura Lega.

Algunos cronistas rwandeses cuentan que algunas poblaciones habrían franqueado la frontera viniendo del Suroeste de Uganda y habrían continuado su migración entre los lagos Kivu y Amin (ex Eduardo) antes de instalarse en el Maniema. Allí obligarían a replegarse a las tribus establecidas, absorbiendo a otras, como ocurrió con algunas de pigmeos.

El profesor BIEBUYCK (33) recoge unas tradiciones, que considera coherentes, y dice que los Lega provienen de un lugar llamado Munginingini, cerca del río Lualaba, junto a Ubundu (ex Ponthierville) y de allí fueron desalojados por desconocidos de piel brillante acaudillados por Kimbimbi y Bakutu, que pueden ser nombres simbólicos, pero que pueden significar encuentros históricos con otros pueblos cercanos. Una vez abandonado Munginingini se establecen en un lugar llamado Mingalangala, cerca del río Lualaba y de ahí fueron empujados hacia Katundugulu, lugar situado entre los ríos Luvua y Ulindi, afluentes del Lualaba, al Noroeste del actual Bulega, dispersándose luego hacia el Este y Sur. Como los Lega actuales no recuerdan su historia recurren a explicaciones relacionadas con su actual habitat forestal. Ven sus orígenes envueltos en luchas internas hasta que "Bwami" ("el fruto que viene de arriba") se introdujo entre ellos.

Los Lega nunca formaron un Estado organizado, pero tienen un fuerte sentido de unidad cultural (34).

Forman una sociedad patrilineal o agnaticia. Pero los hijos de la mujer no casada pertenecen al clan de la madre. Dan importancia a los parientes patrilineales y también a las madres y abuelas.

Los aspectos esenciales de sus creencias religiosas los ha estudiado un Lega, B. MULYUMBA, en su libro "La croyance religieuse des Lega traditionnels" (35). Son mejor conocidos los grupos Lega del Este. Los Lega no elaboran mitos ni cosmologías como otras poblaciones del Este del Zaire, los Nyanga o los Hunde, o los que tienen un complejo sistema de creencias, como los Luba. La religión Lega es muy sencilla. Por oposición a los Bembe, les falta actividad cultural. La asociación Bwami es comparable a los antiguos misterios y a una forma de religión secularizada. Los Lega en contacto con otras tribus vecinas tienen una actividad cultural, en el área en que el Bwami decayó por la influencia de los misioneros y las prohibiciones y ataques de la administración colonial.

Los Lega dicen que tres seres dominan el mundo y los asuntos humanos: Kinkunga, Kalaga y Kaginga. Kinkunga sería el padre de la primera pareja humana, Ntu e Ikulu, el alfarero o modelador. Pero Kinkunga no puede realizar perfectamente su obra debido a que carece de la concha necesaria para pulir la arcilla. Este trabajo de pulir con la concha lo realiza Kalaga, héroe divino, además de consejero de la actividad humana.

Kinkunga es el elemento masculino y Kalaga el femenino. Son símbolos de la fertilidad y de las fuerzas que mantienen la vida en el grupo y represen-

tan la buena suerte ("bunene"). Se les opone Kakinga como fuerza del mal.

Los antepasados son el centro del sistema religioso Lega. Se les denomina "Basumbu" o "Bakwa" que significa el muerto y "Bakule" para "los que han muerto". Poseen un poder inmediato para lo mejor y para lo peor. Activan el "bunene" (buena suerte) frente a los brujos y hechiceros, que activan el "bwanya" (mala suerte). Los Lega practican la adivinación, que es privativa de hombres.

El culto a los antepasados es sencillo. Consiste en invocar a Kinkunga y Kalaga para que calmen a los antepasados cuando éstos están enfadados. También se ofrecen alimentos a los antepasados sobre una mesa: bananas, cocos, termitas, etc. Si se trata de atraer su benevolencia hacia la caza, se les hacen ofrendas en un claro de la selva.

El "Magala" (la fuerza), es objeto de otra creencia Lega. Es una fuerza indefinida y difusa, no personalizada, pero presente en todo. Se sopla humo sobre las redes para que se hagan fuertes. Las estatuillas de marfil utilizadas en la asociación Bwami tienen fuerza propia y sus dueños utilizan parte de los restos y el polvillo que resultan de esculpir las como remedio contra las enfermedades. Este concepto de fuerza se mantiene en los ritos "Manzoko".

Sin embargo, lo más importante para comprender el arte Lega es la asociación Bwami. Todo el arte Lega tiene su origen en esta asociación que rige toda la organización Lega (36). La iniciación Bwami es la que hace al pueblo bueno. Sus miembros se llaman Bami. El acceso a cada grado de la asociación está marcado

por ritos de iniciación. Todos los hombres pueden formar parte de ella con tal de ser circuncidados y aceptar las pruebas de paso que se realizan tras ser autorizado el candidato a ocupar el lugar dejado libre por la desaparición de un miembro. Las mujeres forman parte de la asociación si son esposas de iniciados y su jerarquización es paralela a la de los hombres.

BIEBUYCK (37) recoge detalladamente los grados y las subdivisiones de la asociación Bwami. Estos grados varían según las zonas del país Lega. Las formas más elaboradas se encuentran en la parte Oeste y Sur del país, con ligeras variantes entre ellas:

PRIMER GRADO: KONGABULUMBU.

Es el grado inferior del Bwami. Los Lega dicen "el corazón del Bwami". El iniciado es acompañado por un tutor "kilego" (familiar miembro de la asociación). También participa la mujer del candidato, "kikogo". Este grado tiene varios ritos:

- a) Kamondo: canciones y danzas.
- b) Entrada en casa del candidato y del tutor.
- c) Ziko: Interpretación de los objetos contenidos en un cestillo (colmillos de facóquero y costras de pangolín, pieles de jineta y antílope, etc, cetros de marfil y hueso) y proverbios.
- d) Malimi: Interpretación del cestillo vacío.
- e) Katanda: Interpretaciones de la esposa (kikogo).
- f) Kagoli: Sarta de plumas y dos palos para la interpretación.
- g) Myabi: Cómo administrar el veneno ordálico. Proverbios.
- h) Moza: Forma de soplar sobre los instrumentos rituales de circuncisión.



i) Isengo: Presentación del gorro tejido y su colocación sobre la cabeza del iniciado.

j) Kaminankya: Tocar los tambores y presentar regalos al iniciado mientras se sopla sobre su cabeza y se frotan sus miembros.

k) Kisakulo: Usado solamente en ciertas áreas. Es para comunicar al iniciado que está destinado a altos fines.

#### SEGUNDO GRADO: KANSILEMBO.

Representa un nivel más elevado sin llegar a ser propiamente un grado. El ritual se realiza en la aldea donde habita el titular del derecho "lutala". Los niños y las mujeres están excluidos. El rito se realiza temprano, por la mañana, y es de corta duración.

#### TERCER GRADO: BOMBWA.

Está conectado con el grado siguiente. Da al iniciado una esposa iniciada. El rito se realiza en el poblado, al aire libre y en la choza de los hombres, y dura todo el día.

Algunas comunidades utilizan en estos ritos figuras de madera (Keitula) y en otras áreas máscaras, a las que llaman Kingungungu. El preceptor danza con máscaras de madera en la mejilla y en la cabeza. Abunda el simbolismo sexual. Termina el ritual con un toque de tambores realizado por mujeres.

#### CUARTO GRADO: NGANDU.

Fué el grado superior en algunas comunidades y lo es aún en otras. Entre algunos Lega fué su-

plantado por el Yananio o el Kindi. Se encuentra entre los grupos del Este. Sus ritos son los siguientes:

- a) Kamondo: Danzas sin objetos.
- b) Bituzi: Danzas con pequeñas piezas de madera, rudamente esculpidas, atadas con rafia y colgadas como pendientes.
- c) Kabobela: Danzas con hojas secas de plátano, una puerta de madera, plumas, esteras de rafia y taburetes.
- d) Bilumya: Rito que requiere un recipiente de rötula de elefante, un cuchillo de marfil, una pequeña hacha de hueso de elefante y dos figuras de madera que representan al "señor falo" y a la "señora nalga" (Fig. LVII y LVIII).
- e) Yango: Interpretaciones del órgano sexual masculino representado por una figura de madera esculpida rudamente (Fig. LVIII-LIX), o por un tronco de plátano o marfil. Se dicen proverbios.

#### QUINTO GRADO: BULONDA.

Transforma a la esposa del iniciado en "Kalandona" y hace entrar en la iniciación superior del Yananio. Los ritos, que duran un día entero, son para mujeres y con ellas participan los maridos iniciados, salvo en el "Kumoko", ceremonia final de purificación que tiene lugar cerca del río, mientras que las demás ceremonias se celebran en el poblado del esposo de la candidata.

#### SEXTO GRADO: YANANIO.

Comprende dos niveles. El primero se realiza en uno o dos días y el segundo en dos o tres días. Las ceremonias tienen lugar en el poblado, en la cho-

za de iniciación, y alguno, como el Kasisi, en secreto.

a) Primer nivel: Musagi Yananio. Sus ritos son:

a') Kamondo: Danzas preliminares.

b') Lukenye: Los iniciados entran en el poblado agitando manojos de fibras finas y golpeando las pieles de jineta con que se cubren. Toca tambores. Se dirigen a la choza del candidato.

c') Lukugo: Interpretaciones del manojito de fibras.

d') Makumbi: Interpretaciones sobre el cestillo y una pieza de madera.

e') Bisukuku: Interpretaciones sobre una hoja de Lukumbula y de la piel de jineta.

f') Kasuku: Rito celebrado una semana después de la iniciación, cuando el nuevo iniciado invita a sus compañeros a comer y a una tarde de danza.

b) Segundo nivel: Lutumbo lwa Yananio.

a') Lukenye: Entrada en el poblado del candidato con cestillos que contienen los objetos para la ceremonia. Los cestillos se llaman "Kaluba", "Mutulwa" y "Kasisi".

b') Isabukilo: Interpretación de proverbios con hojas.

c') Kabobela: Explicaciones sobre rafia y tejidos.

d') Kimazenze: Danzas con el bastón "Yango".

e') Lukwakongo: Danza con pequeñas máscaras de madera.

f') Makumbi: Los objetos utilizados varían de un lugar a otro. Las interpretaciones se refieren a máscaras de madera, cráneos de chimpancé, púas de puercoespín, cuchillos, plumas de loro, hojas de varias clases, objetos colocados en dos agujeros.

g') Nkunda: Rito extraño en el que los jefes de la danza se disfrazan con pequeñas máscaras que colocan sobre el rostro, con pieles de jineta u otras, plumas y pieles de serpiente adornadas con plumas. Realizan un rito que recuerda el del veneno órdálico. Usan cucharas de marfil, una figura de animal hecha de madera y hojas de plátano.

h') Mutulwa: Se expone en el suelo y se interpreta el contenido de los cestillos: cráneos de chimpancé, caparazones de tortuga, cráneos de peces, picos de pájaro, figuras de animal en madera, manos esculpidas en madera y antebrazos, ocasionalmente figurillas humanas de madera (Figs. LX -LXI).

i') Tulimu: Danzas con máscaras, de madera o de hueso, con barbas largas, que sostienen en las manos.

j') Kigumbi: Interpretación de taburetes.

k') Mulombe: Danzas con espantamoscas y pieles de jineta.

l') Tulimbangoma: Exposición y explicación de esculturas de madera de forma humana y animal.

m') Kasisi Kampunzu: Rito ultrasecreto. El candidato se presenta ante cuatro iniciados vestidos con corteza de árbol y pieles de leopardo. Aprende el contenido de los cestillos, con colmillos de facóquero, púas de puercoespín, cráneos de mono, madera, piel de serpiente "ngimbi" y algunas esculturas de madera, rudas, y trozos de cuarzo. Sin música, sin canciones ni danza.

#### SEPTIMO GRADO: KINDI.

Comprende tres niveles. Los ritos duran varios días en el poblado del candidato, en una choza

de cuatro puertas y con forma de caparazón de tortuga. Antiguamente se construía un nuevo poblado para iniciados y tutores.

a) Primer nivel: Kyogo kya Kindi. Sus ritos son:

a') Musebele: Danzas con sonajeros de tejido de mimbre, una cesta grande y otra pequeña y una lanza de madera.

b') Lukenye: Entrada en el poblado.

c') Makumbi: Danza con cesta.

d') Keibi: Danza con puerta de parasol y hojas.

b) Segundo nivel: Musagi wa Kindi.

a') Lukenye: Entrada y saltos en la choza.

b') Mulina: Danzas con liana vestidos con piel de animales.

c') Keibi: Interpretaciones sobre la puerta.

d') Byambila: Danzas sin objetos especiales.

e') Kinsamba: Exposición e interpretación de figurillas de marfil de forma humana.

c) Tercer nivel: Lutumbo lwa Kindi.

a') Lukenye: Procesión.

b') Mizegele: Danzas con sonajeros y "mizombolo" (disco tejido que tiene en el centro una pieza de madera con plumas).

c') Lusaga: Danzas con collares hechos con cuerdas de rafia.

d') Kilinkumbi: Exposición de máscaras de marfil sobre una valla, colgadas. Se coloca una máscara grande de madera en medio de las pequeñas de marfil y una figura de animal, un pangolín, en la parte alta de la valla.

e') Keibi: Danzas con puerta de parasol.

f') Kabubi: Interpretaciones sobre la liana "lubuli" con manojos de plumas.

g') Itutu: Rito para el iniciado y su esposa.

h') Ibago lya ngozu: "Muerte ritual" de la choza de iniciación identificada con un elefante, por medio de una cuchara y cuchillos de marfil.

i') Kankunde ka kindi: Interpretaciones de bailarín enmascarado y caparazón de tortuga, cuchara de marfil, hojas, "lubuli", sonajeros, garras de oso hormiguero.

j') Ibugebuge: Explicaciones sobre una valla con máscaras de marfil. Los preceptores danzan delante con las cabezas cubiertas con multitud de pequeñas máscaras.

k') Mutulwa: Interpretación de un cestillo de iniciación con figuras humanas de madera, de animales de madera, un colmillo de elefante, cráneos de leopardo y de chimpancé.

l') Kasumba: Interpretaciones y explicación de la valla con manojos de plumas y cinturones que llevan las mujeres con mayor grado de iniciación y con gorros adornados con rabos de elefante que suelen llevar los iniciados masculinos de mayor grado.

m') Kinsamba: Gran exposición de figuras humanas de marfil.

n') Belemuno: Interpretación de gorros kindi, sonajeros y una o varias figuras de marfil.

OCTAVO GRADO: BUNYAMWA.

Confirma a una mujer iniciada, esposa de un Kindi. Consagra el matrimonio perpetuo con el rito Itutu. La ceremonia tiene lugar durante la noche, al lado de la choza. Las mujeres danzan desnudas frente a los Kindi, que llevan un taparrabos de piel de antílope. Se adornan con plumas de loro y púas de puercoespín. Los hombres, en un momento dado, danzan en torno a las mujeres queriendo tocarlas y, simulando ser repelidos, saltan. Los iniciados lanzan luego sus arcos y flechas. La ceremonia acaba con abluciones.

El carácter relativamente secreto de la asociación Bwami y su evidente influencia política la hicieron sospechosa para los colonizadores belgas. Desde 1916 fué combatida por los Administradores de distrito y por el celo de algunos misioneros. En 1948 la asociación fué declarada ilegal. Error que afectó profundamente a toda la sociedad Lega que reposaba sobre el Bwami. Esa fecha marca también el fin del arte Lega, ya que máscaras, estatuyillas de madera o de marfil y demás obras sólo se comprenden como elementos cargados de fuerza, inseparables de las concepciones morales y espirituales que debían animar a todo hombre digno de pertenecer al Bwami. No hay que olvidar que la escultura Lega ha nacido en el seno del Bwami y sólo tiene sentido por y para el Bwami.

Al Sur del país Lega la tolerancia permitió subsistir cierta actividad Bwami. Después de la independencia, la asociación comenzó de nuevo sus actividades, primero tímidamente y luego cada vez con más

fuerza, pero el arte que la acompaña ya no es tan puro, incluso se aceptan producciones mangbetu y objetos europeos. Por tanto, la cronología de las verdaderas estatuas Lega las coloca en el siglo XIX, llegando a lo sumo hasta la primera mitad del siglo XX.

DELANGE-LEIRIS consideran la escultura Lega como un arte de transición entre las artes del Norte del Zaire, las del Kasai y las de Shaba. Sería, sin embargo, más correcto afirmar que al arte Lega, y más concretamente su escultura, tiene una personalidad particular y característica debido a la influencia de la asociación Bwami.

En las ceremonias de iniciación los Lega utilizan cantos, danzas, objetos naturales, pinturas y objetos de arte esculpidos. Las obras escultóricas hay que clasificarlas en categorías según su uso:

1.- Máscaras grandes y pequeñas, de madera, de marfil, hueso y piel de elefante, con barbas de fibra de rafia o sin ellas. Las máscaras de madera están pintadas de blanco o de rojo.

2.- Pequeñas figuras antropomorfas de madera, marfil, hueso de elefante y ocasionalmente de arcilla, resina, piedra-jabón, tronco de árbol. A veces están pintadas de blanco o de rojo. Muchas con bella pátina dorada por haber sido untadas con aceite de palma para dotarlas de fuerza, en las ceremonias de iniciación.

3.- Figuras zoomorfas de madera, marfil, hueso de elefante y muy raramente de arcilla. Son figuras muy estilizadas y representan al "animal" en general, más que a un animal determinado. Algunas son naturalistas y representan cocodrilos, tortugas, serpientes, ciempiés, ranas, lagartos y antílopes. Se les adorna



con aditamentos, como escamas de pangolín, plumas, etc., que les identifican.

4.- Ocasionalmente, cabeceitas humanas, con o sin cuello, esculpidas sobre una peana lisa o con patas, de marfil. Algunas son de barro cocido.

5.- Objetos en forma de cuchara con mango estilizado en forma de cuerpo humano.

6.- Pequeñas esculturas de marfil en forma humana, en espiral, alargadas, como si fueran estacas.

7.- Cuchillos-miniatura en forma de lanza, martillos, de marfil o hueso, rara vez de madera. Imitan dientes de leopardo.

8.- Sillas y banquetas.

9.- Manos y antebrazos de madera, esculpidos, y bastones de raíces bien pulidas.

Cada uno de estos objetos tiene un significado simbólico, pero es muy complicado explicar ese significado porque puede variar según el vocablo que los designa o el proverbio que los acompaña.

Lo que nosotros llamamos "objetos de arte", son los que se usan, entre los Lega, exclusivamente en la asociación Bwami y sólo por sus miembros. Son objetos esenciales a las iniciaciones. Genéricamente son denominados "masengo", que significa algo "pesado", en el doble sentido de peligroso y sagrado. Estos objetos de arte se vinculan a su poseedor. Entran a formar parte del Bwami por una especie de consagración ("Kubanga") y cobran un significado intrínseco, que puede ser múltiple. Requieren un cuidado especial.

Las esculturas que representan la figura humana se agrupan en tres categorías llamadas "bitungua" por los Lega: Iginga, Kalimbangoma y Katimbitimbi. Son figuras humanas de madera, marfil, hueso, a veces de cerámica o piedra, estilizadas.

Sobre las figuras de piedra contamos con el testimonio de BIEBUYCK, recogido por VRYDEGH (38). Este autor dice que BIEBUYCK vió tres esculturas de piedra en el área de Banisanga (sector Beia, territorio de Pangí) que dicen ser viejas. En el Museo de Tervuren se guarda una cabeza (39) que se encontró en Shabunda. Se caracteriza por el prognatismo, el cuello cilíndrico, el rostro con dos cavidades redondas para los ojos, realzadas con color blanco. La boca abierta y dentada. Representa un gran jefe Kindi. El tamaño de esta cabeza de piedra es más pequeño que el real: 8'7 x 10'5 cms. A este respecto vale la pena recordar la curiosa forma de enterramiento de los jefes Kindi. Se les entierra de pie, la cabeza fuera de la tierra y cuando ésta se desprende del cuerpo se la fija a una pica y se la lleva al centro del poblado.

Otra de las figuras de piedra conocidas es femenina. Perteneció al coleccionista belga VANDER STRAETE hijo, que luego la vendió a un tal SIMPSON, coleccionista de Nueva York. El rostro se inscribe en la forma cóncava característica Lega, cuando esculpe la madera y el marfil. La tercera figura es semejante a la segunda (40).

El trabajo en piedra es excepcional entre los Lega. La aparición de estas figuras esporádicas encierra un cierto número de interrogantes, pues los Lega, cuando no tienen marfil para esculpir las figu-

ras del grado Kindi, utilizan como sustitutivo la madera.

Las esculturas "bitungua" se distinguen por el tamaño, el volumen, el acabado y su significado, ya sean representaciones de la figura humana de cuerpo entero o simplemente cabezas o bustos (41).

La mayor parte de las figuras humanas se identifican como "Iginga". Esta es la única categoría encontrada en el país Lega. Tribus vecinas las denominan de forma diferente. Cualquier figura humana utilizada por los Lega puede llamarse "Iginga" y significa para los iniciados "lo que preserva de la caída" (Fig. LXII). Estas figuras "Maginga" (plural de Iginga) van asociadas al grado del Bwami "Lutumbo lwa Kindi" y se las considera el "corazón del Kindi". Cada figura va asociada a un aforismo que la identifica y la da nombre y significado.

#### Tipos de figuras "Iginga":

1.- Figuras con varios rostros o varias cabezas (de dos a ocho caras opuestas, superpuestas o yuxtapuestas) (Fig. LXIII). Dos cabezas opuestas esculpidas como parte de uno o dos cuerpos, llamadas "Sakimawematwe", el "señor multicéfalo", en algunas ocasiones también se llaman "Kimbayu" ("corazón muerto") (42), (Figs. LXIV, LXV y LXVI).

2.- Figuras con un brazo, llamadas "Kuboko kumozzi".

3.- Figuras con abdomen abultado, llamadas "Wawinda" (mujer adúltera encinta) (43) (Fig. LXVII).

4.- Figuras con un ojo de caurí en cada cara de la figura. A veces sobre el ojo esculpido se coloca el caurí. Se llaman "Wasonga wa liso limozi" (figura de un sólo ojo).

5.- Figuritas con uno o dos brazos en alto, "Kasungalala" (el que lanza rápido) (44).

6.- Figuras con agujeros en cuerpo plano, llamadas "Katanda" (el ahuyentador de hormigas rojas, el mal) (45).

7.- Figuras con la espalda y las rodillas inclinadas, "Kakulu kamwen ku masengo keikumbila" (el viejo que ha visto los objetos de iniciación está encorvado) (46).

8.- Figuras con agujeros rodeando el rostro, llamadas "Nawasakwa nyona ku malanga" (el que tiene lunares grabados en las mejillas) (47).

9.- Figuras que llevan un gorrito de cuero, llamadas "Kakulu ka mpito" (el viejo con el gorro mpito).

Hay otros tipos que no corresponden a una figura con nombre determinado y pueden ser muy variadas (48).

Las figuras "Kalimbangoma" son de marfil, hueso y madera. La mayoría son antropomorfos, algunas zoomorfos. Pueden ser propiedad de un "Musagi wa Kindi", de un "Musagi" o "Lutumbo lwa yananio". Son pequeñas, no muy numerosas y poco acabadas en su factura y están menos extendidas que las Iginga (Fig. LXVIII).

Su clasificación es prácticamente imposible debido a que son sus propietarios los que designan, según su criterio, con un nombre a cada figura. BIEBUYCK dice (49) que sólo encontró un nombre que designaba a una figura: "Nyantuli" (la señora altas caderas se esfuerza por llegar a un status más elevado sin tener las nalgas aplanadas por el trabajo).

El tercer grupo de figuras más o menos antropomorfos es el "Kitimbitimbi". Es una curiosa categoría indiferenciada de esculturas de marfil, hueso y rara vez de madera, que recuerdan la forma del falo (50) y son simples piezas helicoidales o elipsoides. Son rudimentarias esculturas que pertenecen a las mujeres del grado.

Las máscaras que se utilizan en los ritos Bwami se estudian más adelante.

El estudio de usos, funciones y significados del arte Lega aporta conocimientos nuevos e inesperados sobre el significado cultural del arte africano. Es admirable la multiplicidad de usos, funciones y polivalencia de significados para una misma obra.

La gran variedad de esculturas Lega se debe a la dispersión geográfica de los grupos, dispersión que origina numerosas particularidades locales.

Otra particularidad es el pequeño tamaño de sus piezas esculpidas. Casi podríamos hablar de microescultura.

El criterio estético varía según se trate de cabezas o bustos antiguos, más parecidos y valorados, y las esculturas más expresionistas de los Lega que ellos mismos colocan en un rango inferior. La explicación está en el valor simbólico que condiciona y modifica la apreciación estética.

En la escultura Lega no encontramos fantasías y líneas complicadas de corte barroco. Se imponen la simplicidad y el equilibrio. Las figuras Lega aportan un elemento nuevo a la escultura del Zaire: presentan un aspecto táctil. Las figuras se toman en las manos para palparlas y acariciarlas en las ceremonias del Bwami. Esta costumbre influye, sin duda alguna, en la perfección de las formas.

Ciertos aspectos de la escultura Lega se comprenden mejor cuando la plástica se une a la literatura oral, a los proverbios. Ya hemos visto que los ritos Bwami van acompañados de numerosos proverbios y que ciertas estatuillas sirven para ilustrar leyendas y proverbios autóctonos. En este sentido quizá las máscaras ocupan un lugar preferente.

La riqueza iconográfica de la estatuaria Lega no tiene rival en la escultura africana.

El material más empleado en las figuras antiguas es, casi exclusivamente, la madera. Posteriormente se introduce el marfil, siendo este material cada vez más apreciado por formar parte del atuendo de los iniciados Bwami.

El aspecto de las estatuillas es masivo. Se conceden mayores proporciones a determinadas partes del cuerpo, como a las extremidades inferiores, y se anulan o empequeñecen otros detalles. En contadas ocasiones los rostros presentan una expresión que busque reflejar el retrato del individuo. Pueden presentar transformaciones extravagantes, simbólicas: rostros múltiples, cabezas en lugares inesperados. La forma varía de los casi circulares al óvalo, pasando por los trapezoidales o en forma de corazón. Los rostros Lega más generalizados y reconocibles presentan unas órbitas hundidas, continuadas con las cejas, colocándose en medio unos ojos elipsoides o redondos con un punto en el centro, o lisos, en forma de granos de café, o rectangulares. La nariz arranca de los arcos formados por las cejas y la boca oval, abierta o cerrada, muestra a veces los dientes (Figs. LXIX - LXXIV).

Muchos rostros llevan adornos de tatuajes, que pueden ser el círculo con el punto en el centro, típicamente Lega, trenzados de líneas en relieve y otros motivos. Los rasgos se esquematizan en muchos casos, indicando apenas los distintos aspectos del rostro. Los caurís pueden sustituir a los ojos o rematar la cabeza (51). Una bella cabeza sobre un pequeño taburete es un buen ejemplo de este tipo de escultura. Es de marfil y procede de Babene, territorio de Pangí, y perteneció al Kindi más antiguo de la tribu Banamukunga. La figura se llama "Wankenge" (literalmente "antílope bongo", símbolo de belleza).

Las figuras que, según CORNET, se llaman "Sabitwebitwe" poseen hasta seis rostros colocados en diversas direcciones. BIEBUYCK las llama "Sakima-

twematwe" (el señor multicéfalo) y dice que simbolizan la sabiduría y la imparcialidad del Kindi (52). Algunas de estas figuras se utilizaban en las ceremonias finales del rito "belemuno" del "lutumbo lwa kindi", como es el caso de una figurilla de marfil con dos caras, llamada "Kakinga" (53) y otra semejante de madera ligera. Cuando toman la forma femenina se las puede relacionar con el proverbio: "la pequeña doncella solía ser hermosa y buena; el adulterio es la razón de su muerte". Estas últimas figuras no suelen tener más que un rostro y los miembros están reducidos, generalmente, a simples volúmenes geométricos. Otras veces presentan unos brazos que se confunden con el vientre saliente y unas piernas esquematizadas. Es muy interesante una figura femenina de este tipo que lleva un cordón de liana sujetando un tejido para cubrir el sexo. En la cabeza presenta un orificio para contener el "dawa" (medicina utilizada por los curanderos), por lo que se la puede considerar como fetiche.

Hay figuras asexuadas que se componen de una cabeza unida al tronco, a veces sin cuello, y brazos esquemáticos, llevándose una mano a la barbilla o cayendo ambos brazos a los lados del cuerpo que acaba en forma cilíndrica o de taburete. Estas figuras pueden ser de hueso, aprovechando sus formas naturales.

Las figuras llamadas "Bakwampego" representan al hombre o a la mujer que se aproxima al fuego para calentarse.



Son numerosísimas las figuras que representan cazadores con lanza y escudo (Fig. LXXI), guerreros, enfermos que levantan un brazo para alejar el mal, tamborileros (Figs. LXIX y LXXIV), figuras esquematizadas que tienen un significado que se explica mediante proverbios. La mayoría se utilizan en las ceremonias del Bwami y otras se utilizan como fetiche, adornadas con plumas de pintada (Fig. LIII).

Algunas de estas figuras, las llamadas "hangema", tienen un torso cilíndrico que acaba en punta afilada, en lugar de piernas, para que la estatuilla pueda clavarse en el suelo.

La preciosa pátina de las figuras Lega, que va de un rojo anaranjado al amarillo miel, se debe a la adición de pigmentos naturales a base de hojas y tierras. La pátina dorada es el resultado de múltiples inmersiones en aceite de palma, que tiene lugar en algunos ritos Bwami. También se emplean para colorear la arcilla blanca y el negro de carbón vegetal (Fig. LXX)..

Cuando las figuras llevan el decorado del círculo con el punto en medio se resalta el decorado con un color más intenso y oscuro. Se ha tratado de buscar el origen de esta singular forma de adornar las esculturas. OLBRECHTS lo atribuye a la influencia islámica, debido a la presencia de mercaderes musulmanes en las orillas del río Lualaba en el siglo XIX. SEGY (54) ve en ese adorno un símbolo solar mientras que para DE KUN (55) se trata de un símbolo de la fuerza vital. Los Kongo y los Pende también utilizan un decorado similar siendo posible la búsqueda de influencias mutuas.

HENRY LAVACHERY relaciona el arte Lega con el de los Mangbetu y P. WINGERT con el de los Luba. CORNET piensa que las influencias Lega-Luba son recíprocas y que el estilo Boyo ha podido servir de intermediario entre ambos. El ascendiente ejercido por los Lega entre sus vecinos en el aspecto cultural explica las similitudes artísticas, incluso en los más lejanos, como los Bembe, los Boyo, los Mbole, los Kunu y los Lengola entre otros. En cualquier caso habría que hacer una investigación cuidadosa de las esculturas de los Pere, Komo, Yela, Mbole, Lengola, Mitoko, Boyo, Nyanga, Tembo, Kanu, Songola, Tetela, Holoholo, Nyindu y Bembe con quienes los Lega tienen fronteras culturales, lingüísticas, ideológicas y artísticas.

Incluso dentro del estilo general Lega existe una gran variedad estilística, en especial en las figuras antropomorfas. La forma esférica recuerda el estilo Luba y las formas angulosas se parecen a las figuras del Noreste del Zaire.

La localización geográfica presenta dificultades por los movimientos de población, ya que supone ritos locales del Bwami y pluralidad de objetos artísticos. Por otra parte el artista Lega gozaba de gran libertad creativa, acrecentada por la variedad de interpretaciones de la figura. No se conocen muchos nombres de artistas Lega debido a que cuando se ha investigado sobre su arte ya habían muerto y, aunque algunos han conservado su nombre en la tradición oral, como Lusungu, Kalimu, Kayokela, Lukelwa y otros, no han tenido una continuidad de escuela.

Durante la época colonial, las leyes sobre la posesión y uso del marfil así como las medidas de prohibición del Bwami dificultaban la actividad artística. La actividad del pueblo era dirigida al trabajo agrícola y a otras ocupaciones y la demanda de objetos de arte, aunque nunca dejó de existir por completo pues las obras se guardaban en secreto, disminuyó notablemente.

BIEBUYCK dice (56) que el arte Lega no es un arte de ostentación o exposición, o dirigido a inspirar terror, ni se dirige a dioses o a fuerzas ocultas, sino que es un arte que se inspira a la vez que expresa una visión humanista del hombre, un arte que refleja lo que MAUSS llamaba "la tonalité morale d'une société".

Muchos autores se han intrigado por los estilos cóncavos y de rostro en forma de corazón predominantes entre los Lega. Otros han olvidado su contexto socio-cultural y han dado interpretaciones simplistas. Con toda razón BIEBUYCK (57) sitúa el conjunto de la obra Lega en la línea del análisis polifacético en el contexto de los ritos de la asociación Bwami, en la que se usan los objetos como ayuda visual, como esquemas mnemotécnicos para la enseñanza, como representación de caracteres, como resumen concreto de ideas complejas, a la vez que como esquema para acrecentar la eficacia dramática de los ritos.

Las formas de las esculturas Lega resultan a veces misteriosas, como las mismas iniciaciones.

En la iniciación Bwami se utilizan, a veces, esculturas que no son Lega, sino importadas del Noreste o de áreas cercanas a Kisangani (ex Stanleyville), Buta, Banalia y Paulis. Algunas de ellas están hechas de caoba y en forma humana. Los Lega se sienten atraídos por su brillo y la suavidad de su pulido. Uno de los temas que más se repiten en estas esculturas es el del tocador de tambor, desconocido entre los Lega, interpretado de tres formas diferentes. También aparecen bustos, no frecuentes en el arte Lega, personajes sentados en una silla fumando una pipa, la figura del lancero, la mujer que lleva un recipiente o leña, etc. Los Lega dicen que esas esculturas las han hecho los Bausa.

Los artistas Lega desconocían el uso y destino de sus obras, a menos que fuesen miembros del Bwami o iniciados. No fueron muy numerosos y probablemente tuvieron rango profesional reconocido. La técnica era la propia de la tradición local, con pequeña aportación personal. El que encargaba la obra aportaba el marfil o la madera y el pago se hacía mediante un regalo, "lukangu", de conchas, caurís y un puercoespín. Las gentes dicen que los escultores de marfil y madera podían ser herreros, pero DELHAISE en 1909 dice que los herreros eran pocos y no hacían entonces esculturas en la región.

El escultor Lega es conocido como "mubazi wa ukondo", el trabajador de la azuela, y como "mulonga", el artesano que hace objetos.

Las herramientas del escultor Lega son casi las mismas de los demás escultores del Zaire: hacha, azuela, cuchillo y un pequeño instrumento de madera para hacer agujeros, una especie de compás (Kabiga) para dibujar los círculos con el punto en el centro, típicos del arte Lega, llamados "bitondi", el punzón para hacer los puntos se llama "kyembe" y también usa hojas de "lukenga" para el pulido. Los materiales estaban prescritos en los ritos secretos "kasisi": marfil de elefante, hueso de rótula, de pata, de pie o costillas de elefante, madera de alstonia, parasol y otras especies. Otros materiales eran: resina de copal, "ntutu", piedra, arcilla, piel de elefante, colmillos de hipopótamo, aceite ritual de color rojo naranja al amarillo pálido, color miel y del rojo anaranjado al negro purpurado, que dan una calidad y color distintivo a las esculturas Lega. Este colorido lo adquieren con el uso, no se lo daba el artista.

La obra de arte carece de significado mientras se encuentra en el taller. La consagración por el uso en los ritos del Bwami la convierte en objeto con significado ritual.

Poco se sabe de la forma de trabajar de los artistas. Lo cierto es que trabajaban en semisecreto. Ignoramos si hubo una escuela local que dejara impronta iconográfica o si cada escultor trabajaba aislado de los demás, o si existieron diversas escuelas locales.

3.3.2. ESTILO LENGOLA.

La denominación Lengola engloba varias tribus: Komo, Metoko y otras situadas al Noroeste de los Lega y fuertemente influenciados por éstos.

Los Lengola tienen un estilo análogo al Lega así como una asociación comparable a la del Bwami, llamada Kota, con grados y pruebas de iniciación. Esta asociación dió origen a muchas estatuillas de madera con curioso simbolismo: figuras con varios rostros, figuras opuestas por la espalda y otras.

El esquematismo de su estatuaria está emparentado con el de la estatuaria Zande-Ngbaka y Ngbandi y toma de los Lega los rostros cóncavos estirándolos. Estiramiento que afecta también al cuerpo de las figuras humanas, contrastando con unos brazos y unas piernas cortísimos y esquematizados, sin pies y sin manos (58).

Una segunda originalidad de este estilo consiste en cubrir la madera con una capa de resina de color oscuro sobre la que se pintan puntos blancos.

Los Lengola hacen una estatuaria de marfil y hueso de proporciones bastante mayores que las figuras Lega, ligada a la costumbre de los miembros de la asociación Kota de adornar con figuras las tumbas de sus parientes. Pero la fabricación de objetos de marfil y de hueso es menos abundante que entre los Lega.

### 3.3.3. ESTILO MBOLE.

Estas tribus se localizan en la región del río Lomami. Son gentes de la selva que han sido empujados por los Zande hasta ocupar la región actual. Cultural y artísticamente dependen de los Lega, aunque también reciben influencia de los Mongo. Su lengua es el Mongo.

Los Mbole tienen también una asociación iniciática, llamada Lilwa, la sociedad del leopardo, y en la lengua local "lilwankoi". Sólo pertenecen a ella los hijos de los notables. Lo mismo que ocurre entre los Lega la escultura encuentra su significado e interpretación en los ritos Lilwankoi. Las estatuillas se hacen para uso de diversos ritos de la asociación Lilwankoi. En una de sus ceremonias, las estatuas atadas a una especie de soporte en forma de muleta desfilan entre los candidatos, como si de una procesión se tratara.

Las características de estas estatuillas rituales impresionan por su marcado simbolismo. Son de madera y representan cadáveres ahorcados, con los pies atados y la cuerda aún en torno a su cuello. Los iniciados que no sepan guardar los secretos de la asociación aprenden así cuál será su suerte. Llama la atención que los rostros de estas figuras no tengan expresiones de pavor o traten de inspirarlo, más bien domina una expresión de tristeza y resignación.

Al tallarlas se ha puesto especial cuidado en la cabeza, de forma oval, con un remate saliente en doble media luna. La nariz y la boca se esculpen en una superficie cóncava en forma de corazón limitada por las cejas y las mejillas. Los ojos son diminutos y sobresalen en la concavidad de las órbitas. La boca también es pequeña y sobresale en una concavidad. Estas superficies cóncavas evidencian la influencia Lega. El esquematismo es la nota predominante en el resto del cuerpo. El tronco, estrecho, se arquea y los brazos caen a ambos lados, inertes, o se apoyan con las manos en el comienzo de las piernas (59) delgadas y acabadas en pies reducidos a volúmenes geométricos.

Generalmente son figuras masculinas. En muchas figuras los miembros superiores son paralelos a los inferiores y codos y rodillas se articulan de la misma manera. El escultor se ve obligado a retorcer los hombros y los brazos, detalle rítmico frecuente en el arte africano.

Para dar la impresión de que el personaje fué ahorcado, el escultor cuida de que los pies estén oblicuos y el cuerpo parezca colgado. La sensación de muerte se acentúa pintando el rostro de blanco, así como la parte delantera de la figura.

Algunas de estas figuras miden unos 30 cms. y otras son algo mayores llegando a alcanzar 70 cms. y hasta un metro de altura. Una de ellas, del Museo Lowie de Berkeley (60) mide unos 35 cms.

El estilo Mbole entra dentro de la categoría del estilo "cóncavo", lo mismo que los estilos Yela, Metoko y Tetela.



3.3.4. ESTILO YELA.

Los Yela viven alrededor de la ciudad de Ikela, cerca de los Mbole, al Sur de dicha ciudad. Como los Mbole tienen la asociación Lilwa, que inspira gran número de sus esculturas, tan semejantes a las Mbole que, a veces, ofrecen problemas de atribución. Los detalles que sirven para distinguirlas son las pequeñas bocas, reducidas a una pequeña hendidura horizontal, y el menor vigor en el trabajo de la madera, aparte del hecho de que son más abundantes las esculturas femeninas que las masculinas. Son también más pequeñas. El rostro tiene, a veces, la forma de corazón, como las Mbole, pero las mejillas y el mentón pueden ser trapezoidales. El esquematismo del resto del cuerpo es similar al Mbole (61), los volúmenes, en ocasiones, un poco más redondeados.

En la misma región de los Lega se encuentran algunas esculturas pertenecientes a las tribus de los Metoko o Banyamituku y de los Tetela.

Las tribus Metoko se encuentran en la cuenca del Lomami y del Lualaba, al Noreste de los Lega, y se les asimila a ellos, aunque también han recibido influencia de los Mbole, Lengola y Komo. Tienen una asociación de iniciación similar a la del Bwami Lega y su escultura, llamada "Bukota" (62), también está relacionada con dicha asociación. Los cuerpos están rayados y con escarificaciones en rehundido. Una figura femenina, que se encuentra en el Museo de Tervuren, presenta otras características y las hendiduraa

están pintadas de azul.

Los Tetela son una gran tribu al Norte de los Songye y al Oeste de los Lega. El estilo de su estatuaria, muy poco frecuente, es rudimentario, con influencias Luba y Songye.

N O T A S

II. ESTUDIO DE LAS OBRAS.

I. ESTATUILLAS HUMANAS EXENTAS O DE BULTO REDONDO.

3. AREA SUR-ESTE

3.1.1. ESTILO LUBA.

- (1) Véase la nota 16, p. 252.
- (2) Véase más arriba, p. 68.
- (3) Véase más arriba, p. 234.
- (4) Repertorio iconográfico y colección del Museo Real de Africa Central de Tervuren. Museo Etnográfico de Lisboa. Museo Británico de Londres. Museo de Filadelfia. Colección de Ch. RATTON. Museo de Berkeley.
- (5) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 229.
- (6) Repertorio iconográfico del Museo de Tervuren.
- (7) CORNET, J., o.c., p. 201.
- (8) Id., ibid., p. 202.
- (9) Id., ibid., p. 208. Repertorio iconográfico del Museo de Tervuren.
- (10) Mboko de la colección VAN DER STRAETE, reproducida en CORNET, o.c., p. 200, fig. 100.
- (11) CORNET, J., o.c., p. 199, fig. 99.
- (12) Colección del Museo de Tervuren.  
CORNET, J., o.c., p. 225, fig. 117.  
BASCOM, W., o.c., p. 170, fig. 126.
- (13) CORNET, J., o.c., p. 209, fig. 104.  
BASCOM, W., o.c., p. 170, fig. 125.
- (14) CORNET, J., o.c., p. 211, fig. 105.
- (15) BASCOM, W., o.c., p. 171, fig. 127.
- (16) CORNET, J., o.c., p. 219, figs. 111 y 112.

3.1.3. ESTILO BOYO.

- (17) CORNET, J. o.c., p. 232-233, figs. 121 y 122.

3.1.4. ESTILO BEMBE.

- (18) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 221, figs. 250 y 251.  
CORNET, J., o.c., p. 232, figs. 121 y 122. Este autor, ya citado en la nota 17, atribuye esta estatua al estilo Boyo. Parece, sin embargo, más probable su adscripción al estilo Bembe. Colección del Museo de Tervuren.
- (19) MAQUET, J., Les civilisations noires. Paris 1966 figura de la p. 98. Museo de Tervuren.

3.2.1. ESTILO SONGYE.

- (20) Véase más arriba, p. 69.
- (21) FAGG, W., El arte del Africa Central, Esculturas y Máscaras. Unesco, 1967, fig. 27.
- (22) CORNET, J., o.c., p. 242-243, figs. 126 y 127.
- (23) BASCOM, W., o.c., p. 167, fig. 122.
- (24) CORNET, J., o.c., p. 244, fig. 128.
- (25) Id., *ibid.*, o.c., p. 240, fig. 125.
- (26) Id., *ibid.*, o.c., p. 238, fig. 124.
- (27) Id., *ibid.*, o.c., p. 245, fig. 129.
- (28) Véase en la p. 270 lo dicho en relación con el instrumento de adivinación, llamado "katatora".

3.3.1. ESTILO LEGA.

- (29) DELHAISE, Le commandant, Les Warega, Congo Belge, Brussels, Albert de Wit, 1909 a.
- (30) BIEBUYCK, D., Lega Culture, Art, Initiation and Moral Philosophy among a Central African People, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1973.

- (31) BRYAN, M.A., The Bantu Languages of Africa, London, Oxford University Press, 1959.
- (32) MOELLER, A., L'adaptation des sociétés indigènes de la Province Orientale à la situation créée par la Colonisation, Bulletin de l'Institut Royal Colonial Belge, II-1931, pp. 52-66.
- (33) BIEBUYCK, D., o.c., p. 11 y ss.
- (34) MOELLER, A., o.c., p. 54.
- (35) MULYUMBA, B., La croyance religieuse des Lega traditionnels, en Etudes Congolaises, XI, 3 (1968), pp. 1-14; 4 (1968), pp. 3-13.
- (36) BIEBUYCK, D., o.c., p. 66 y ss.
- (37) Id., ibid., o.c., p. 74 y ss.
- (38) VRYDEGH, J., Sculpture lithique de la figure humaine dans l'Afrique Noire, Tesis doctoral de la Universidad de Bruselas, 1966.
- (39) Repertorio iconográfico del Museo de Tervuren.
- (40) KJERSMEIER, C., Centres de styles de la sculpture nègre africaine, III. Congo Belge. Paris 1937, fig. 3.
- (41) BIEBUYCK, D., o.c., figs. 63-78 y 81-87.
- (42) Id., ibid., fig. 73, 74 y 86.
- (43) Id., ibid., figs. 67 y 68.
- (44) Id., ibid., fig. 66.
- (45) Id., ibid., fig. 63.
- (46) Id., ibid., fig. 64.
- (47) Id., ibid., fig. 73.
- (48) Id., ibid., figs. 66, 70, 72, 75, 76, 78, 81, 84 y 87.
- (49) Id., ibid., p. 162.
- (50) Id., ibid., fig. 99.
- (51) Id., ibid., fig. 87.
- (52) Id., ibid., p. 86.
- (53) Id., ibid., fig. 77.
- (54) SEGY, L., Warega ivories, en Zaïre (1951), pp. 1041-1045.

- (55) DE KUN, N., L'Art Lega, en Africa-Tervuren  
(1966), XII, 3-4 pp. 69-99.
- (56) BIEBUYCK, D., o.c., p. 231-232.
- (57) Id., *ibid.*, p. 233-234.

3.3.2. ESTILO LENGOLA.

- (58) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 249, fig. 284.  
Repertorio del Museo de Tervuren.

3.3.3. ESTILO MBOLE.

- (59) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 359, fig. 419.  
Repertorio del Museo de Tervuren.
- (60) BASCOM, W., o.c., p. 178, fig. 132.

3.3.4. ESTILO YELA.

- (61) CORNET, J., o.c., p. 184, fig. 157.
- (62) Repertorio del Museo de Tervuren.  
LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 107, fig. 104.

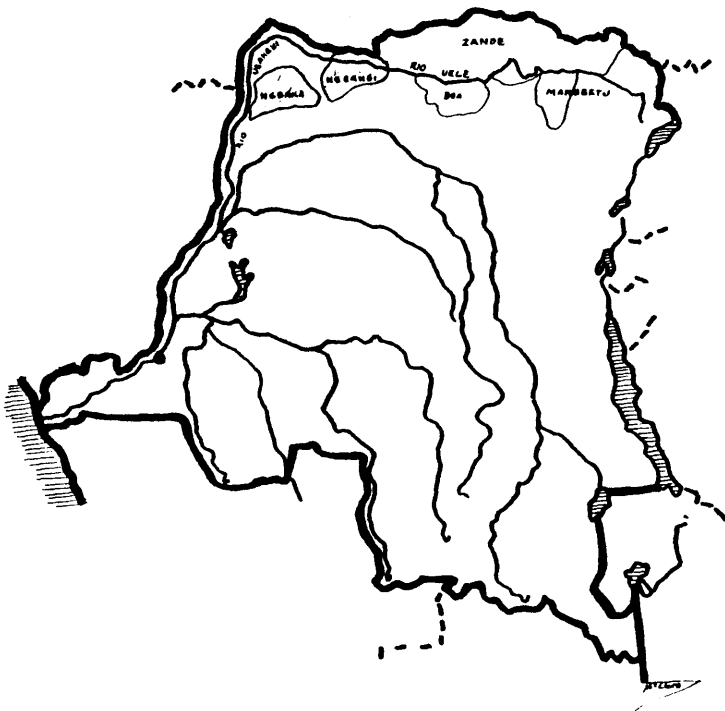
327

4. AREA NORTE.

4.1. REGION DEL UELE.

4.2. REGION DEL UBANGUI.

327/67



Mapa 8.- Area Norte.



#### 4. AREA NORTE.

##### 4.1. Región del Uele.

Estilos: Mangbetu, Zande y Boa.

##### 4.1.1. ESTILO MANGBETU.

Las tribus Mangbetu fueron de las primeras del Zaire en tomar contacto con europeos exploradores en el siglo XIX. JUNKER, MIANI y CASATI recorrieron la región y, desde 1870 SCHWEINFURTH visitó al rey Mangbetu en Nangazizi, su capital. Hoy son indispensables los dibujos y los relatos de SCHWEINFURTH para el estudio del arte negro y, en particular, del arte mangbetu, como lo fueron en el momento en que comenzaron a extenderse por Europa. Sin embargo, los conocimientos que hoy tenemos del arte mangbetu, a partir de una mayor abundancia de documentación y de mejor conocimiento de las obras, nos llevan a la conclusión de que al arte mangbetu hay que colocarlo algo fuera de la serie escultural del Zaire.

Los Mangbetu son pueblos conquistadores de origen sudanés, hablan una lengua sudanesa y ocuparon las cuencas de los ríos Aruwimi y Uele. Ciertas tradiciones suyas recuerdan a las de los pueblos nilóticos. La población no es bantú, como los demás grupos que hemos encontrado desde la costa atlántica hasta el lago Kivu (1).

Los Mangbetu se creen descendientes de BITI. Su historia comienza con el rey NABIEMBALI, muerto hacia 1860, que conquistó un territorio en la región del Uele y de su afluente el Bomokandi, en el

límite Norte de la selva ecuatorial. Este rey centraliza el poder y organiza un reino que duró hasta los tiempos de la colonización europea. El apogeo del reino coincide con el reinado de MUNZA (2), nieto de NABIEMBALI, que fué el rey que conocieron los exploradores anteriormente citados. Se conoce un dibujo de BAYARD representando a MUNZA.

Las artes aplicadas de los Mangbetu, lo mismo que las de los Zande, reflejan reinos administrados por jefes de linajes nobles deseosos de manifestar su superioridad por lo que les rodea y por su apariencia física. Esta clase social de nobles desarrolla un arte cortesano. Los reyes tienen a los artistas a su servicio.

Los Mangbetu se instalan al borde de la selva ecuatorial. Según G. HARDY y su clasificación estilística, encontramos en su escultura el "realismo de la selva". Un afán de reproducir en su estatuaría el tipo étnico, un acentuado naturalismo, estilo que equivale al "realista" de CHEIKH ANTA DIOP.

La estatuaria Mangbetu nos recuerda a la Kuba y a la Chokwe por el afán decorativo. El adorno corporal es una costumbre, sobre todo en las mujeres, y lo reproducen en las esculturas. SCHWEINFURTH ya describía el arte de adornar sus cuerpos: "Los dibujos de una gran regularidad parecen poder variar hasta el infinito: estrellas, cruces de malta, abejas, flores, líneas rectas, zigzags, cintas, nudos, etc. Una mujer está rayada como una cebra. He visto una que tan pronto presentaba las vetas del mármol como los cuadros de un damero. En una fiesta se llevará un nuevo dibujo, lo llevarán durante dos

días, luego se quita cuidadosamente y se substituye por otro. A estos dibujos efímeros se añade el tatuaje, que sirve de marca distintiva individual, formado por líneas o bandas trazadas horizontalmente sobre el pecho y la espalda" (3). El color negro se obtiene utilizando jugo de gardenia.

La escultura Mangbetu reproduce también la costumbre de alargar el cráneo en busca de la belleza corporal. Esta costumbre se ha practicado igualmente en otras partes fuera del Africa negra, concretamente, entre otros, alrededor del Mediterráneo, en el Antiguo Egipto; en la cuenca del río Congo y del Nilo se practica aún entre los Mangbetu de clase elevada. Comprimen el cráneo del niño, o de la niña, envolviéndole fuertemente con trozos planos de madera o con tiras de corteza de árbol. Luego acentúan el alargamiento por medio del peinado. Los cabellos se estiran hacia atrás y en las mujeres llega a ser una obra de arte, con añadidos de hierbas para aumentar el volumen (Figs. LXXV y LXXVI).

Las mujeres completan su embellecimiento corporal con un cubre-sexo de corteza aplastada, pintada con motivos simbólicos o representativos, no menos ricos en colorido que los oceánicos. Estas piezas pueden ser también tejidas (4).

La estatuaria Mangbetu es más decorativa que utilitaria, con fines mágicos o religiosos. Los escultores gozan de gran consideración en la sociedad, junto con los herreros, los arquitectos y los pintores. Todos ellos forman una especie de clase. Las herramientas que utilizan para trabajar la madera son de tipo nilótico, el hacha, el cuchillo de un filo.

Las estatuas que conocemos han sido ejecutadas en madera clara de capoquero o parasol que se cubre rápidamente de pátina. Otras son moldeadas en barro cocido.

Una de las figuras mangbetu (5) de colección particular es negra. La madera ha sido ennegrecida, quizá con una técnica más moderna. Ciertos rasgos de la figura evidencian igualmente su modernidad.

Las figuras que podemos considerar más antiguas y tradicionales, están cubiertas con incisiones hechas con hierro caliente, a modo de pirograbado, en la madera. Los dibujos en espiral, en zigzag, en líneas paralelas, etc., recuerdan las pinturas corporales descritas por SCHWEINFURTH. Lo mismo que el cráneo alargado. En las figuras se reproduce igualmente el alargamiento de los párpados y la elevación de las cejas, consecuencia de la transformación del cráneo. La mirada cobra un aspecto "oriental", como la que se observa en las esculturas orientales. La boca de labios finos sobresale ligeramente y la nariz en forma plana con las aletas algo dilatadas. El rostro, como el cuerpo, está adornado con escarificaciones. Las orejas perforadas llevan aros a modo de pendientes. SCHWEINFURTH dice: "los Mambouttous no se infligen otras mutilaciones estéticas que perforarse las orejas para meter allí, hombres y mujeres, un bastoncillo. Los árabes, por esta costumbre, los llaman "guruguru"". Y no habla de la operación de alargamiento de los cráneos.

El peinado de las mujeres es muy particular. Un moño cilíndrico acentúa el alargamiento del cráneo y termina con un disco plano sostenido por un armazón de cañas. El efecto conseguido en las cabezas mangbetu nos lleva al arte egipcio sofisticado de la época amarniense en el siglo XIV a.C.

En una figurilla femenina del Museo de Ter-vuren (6) encontramos las características descritas: el cuerpo de proporciones elegantes lleva los "tatuajes-mármol". El rostro tiene unas líneas que bajan de las cejas hasta las mejillas y rombos sobre la nariz y el entrecejo. Una nota curiosa son los seis dedos de su mano, apoyada en la nalga. Toda la figura está pintada de blanco, lo mismo que una masculina de colección privada (7). Las incisiones en la madera se hacen casi paralelas, "incisiones-cebra", en las extremidades de esta figura y en el pecho dibujan un cuadrado que encierra formas romboides. Sobre las mejillas los rombos diminutos semejan decoración en punta de diamante. Los brazos caen a ambos lados del cuerpo terminando en manos apenas esbozadas, lo mismo que los pies enormes.

Cercanas a estas figuras de madera y a su estilo encontramos otras en tierra cocida y sirviendo de clavijero en instrumentos musicales de madera (8).

Los clavijeros de harpa suelen ser en forma de mujer cuyas piernas sujetan la caja de resonancia cubierta con piel de serpiente. La figura presenta cierta rigidez y está pintada de rojo y pirograbada.

Los recipientes antropomorfos de barro conocido no son descritos por los exploradores del siglo XIX, aunque hablan de cerámica usada en los palacios mangbetu y "fabricada a mano simplemente". Las vasijas de barro que se conocen son excepcionales (9). La figura humana sirve de recipiente esférico estrechado a la altura del cuello y se termina en la cabeza, con un asa desde la nuca a la panza.

Estas figuras son generalmente femeninas. Los brazos se señalan en relieve y los tatuajes por incisiones. Al cuello llevan collares o caninos de animales. La cabeza es la parte más cuidada con los rasgos característicos: cráneo alargado, ojos rasgados, escarificaciones en la frente y en las mejillas; la boca a veces se abre y deja ver los dientes.

En la vasija antropomorfa de Amsterdam se ve un niño en relieve acompañando a la mujer. Todas estas vasijas servían para contener el vino de palma.

La figura humana aparece también en tapaderas de recipientes, hechas con corteza de madera. Quizá exista una influencia del Egipto antiguo. En este caso se trataría de vasos funerarios, como los vasos canopos.

Por tradición oral sabemos que la influencia Mangbetu fué poderosa en sus vecinos los Zande, los Medye y los Niapu.

#### 4.1.2. ESTILO ZANDE.

Los Zande habitan un amplio territorio desde el río Uele, frontera Norte con los Mangbetu, hasta el río Bomu. Pero es difícil precisar la parte ocupada por los verdaderos Zande y por las poblaciones emparentadas o sometidas por ellos. El grupo dominante de los "avongaras" (10) dominó a numerosas tribus de orígenes diversos y los "zandizó" en los siglos pasados.

En el siglo XIX los Zande eran conocidos con el nombre de Niam-Niam, que quiere decir "grandes comedores", expresión onomatopéyica que hace alusión a su canibalismo.

Los Zande vienen del Sudán y su origen se manifiesta en su lengua y cultura diferentes a las bantúes. SCHWEINFURTH describe un guerrero zande: "en ninguna parte de Africa he encontrado otro pueblo del que cada actitud, cada movimiento revelaba, en el mismo grado, el carácter belicoso, la costumbre de las campañas bélicas o de la caza" (11).

Sólo los Mangbetu detuvieron el avance conquistador de los Zande.

La sociedad Zande está jerarquizada. Posee una aristocracia que controla el nombramiento de jefes y está compuesta, en su mayor parte, por avongaras que desempeñaron un importante papel histórico.

El estilo Zande (o Azande) es muy semejante al Mangbetu. Incluso escultores mangbetu trabajaron para los Zande y muchos objetos mangbetu se han

encontrado en territorio Zande. Hay, sin embargo, artistas locales Zande. E.E. EVANS-PRITCHARD dice que en el país Zande un tal KINSANA era conocido como "uno de los mejores escultores del reino de Gondwe" (12).

A pesar de que algunos autores han pretendido que no existía la estatuaria Zande hoy conocemos dos formas diferentes de esculturas, una es la llamada "Yanda", figuras estilizadas, geometrizadas, y la otra es de figuras de tipo realista, minuciosamente trabajadas.

Volvemos a encontrar en el estilo Zande el dualismo que se repite tantas veces en la escultura africana en general. Entre los Zande llama la atención la evolución del estilo de las obras más antiguas, más elaboradas, a las más modernas en progresiva estilización. Siguiendo la teoría estilística de G. HARDY, el "realismo de la selva" va dando paso a un "simbolismo", a un esquematismo, con esculturas de aspecto rudo, que según E. VON SYDOW recordaría a la Pfahlplastik o Baumplastik, escultura "en poste" y de un arcaísmo al menos aparente, que indica su origen paleonegrítico.

Analizando ambos estilos se observa que las esculturas "realistas" reproducen personajes de pie, esculpidos en madera, y maternidades minuciosamente pulidas, adornadas a veces con collares de perlas azules y amuletos de latón. Los ángulos, las aristas, son tan característicos en este estilo como en el de las figuras "yanda".



Las esculturas Zande llamadas Yanda no tienen ningún parecido con otras del Zaire ni de toda Africa. Las primeras estatuas se conocieron en 1920 y muchas más en 1950. Toda esta producción artística va ligada a una sociedad secreta conocida con el nombre de Mani. En sus ritos se utilizaban estatuillas, máscaras y objetos de adivinación.

La sociedad Mani está extendida en la actual República Centroafricana y en todo el centro de Africa. Estuvo enraizada entre los Zande hasta que fué prohibida, tomando a partir de ese momento un carácter más secreto. Seguramente se creó como reacción al dominio de los Avongora o contra la colonización. Posee logias locales y una jerarquía de dignatarios, el más elevado de los cuales se llama "Bandakpa", siendo él el único que puede usar las estatuillas y, en algunas zonas, sólo él puede llevar perlas azules.

Las estatuas sagradas, de madera, se guardan en una pequeña choza, en secreto, mandada construir por el Bandakpa no lejos del lugar donde se reúnen los adeptos del Mani. A la estatua principal se la llama Yanda y quiere representar el espíritu protector, el poder que vela por la sociedad. Se le atribuyen varias funciones, como proteger de la enfermedad y de los sortilegios, favorecer la caza, asegurar la fecundidad y el éxito en una empresa, causar males a los enemigos.

Generalmente estas estatuillas son de madera, pero las hay también de tierra cocida y, menos frecuentes, de piedra blanda.

Las Yanda son antropomorfas. Las figuras más numerosas aparecen de pie, en posición de inmovilidad, despojadas de toda expresión emocional, que es siempre fugaz, y construídas según lo que llama J. LANGE "ley de frontalidad". Se han cuidado las proporciones anatómicas, (cabeza y torso), en los que se ha puesto atención especial, por creer que en ellos reside lo esencial de la vida. Las piernas, sin embargo, se acortan y se componen de volúmenes netos. Más de la mitad de las figuras conocidas carecen de brazos.

El esquematismo es la nota predominante. Difiere su estilo de las consideradas clásicas o realistas. Siguen la tónica de la escultura zaireña, dedicada a fuerzas impersonales que presentan formas abstractas por oposición a las estatuas realistas que quieren reproducir la étnia, un personaje determinado, un antepasado. Este esquematismo, esta frontalidad, es una diferencia más respecto de la escultura de bulto redondo occidental, derivada de la escultura greco-latina, hecha para que el espectador real o supuesto pudiera contemplarla desde todos los ángulos, dando la vuelta en torno a ella. Las esculturas Zande buscan un solo aspecto, están hechas para ser contempladas de frente.

Las Yanda son embadurnadas con una mezcla de jugos de plantas, de cortezas y granos que las confiere una pátina grisácea. El hecho de aplicar esa mezcla, llamada "libele" forma parte de una ceremonia en la sociedad Mani. El Bandakpa entra en la choza en la que se guardan las estatuas. Estas se encuentran en unos recipientes que se colocan sobre un estrado. Toma una de ellas, la unta con

"libele" y se unta él mismo. La dirige un mensaje en voz alta, acompañado de gestos. Vuelve a dejar la estatua en su recipiente. El ritual se compone de otras ceremonias que varían según las circunstancias.

M. BURSENS (13) reparte las estatuas Yanda, según sus formas, en seis grupos diferentes. Las "Kuru" representan animales, las "Nazeze" y "Ngia" representan seres humanos. Las Nazeze son figuras humanas generalmente asexuadas o de sexo femenino.

Una Nazeze de la colección Harold ROME, de Nueva York, de madera, mide 10 cms. (14). Lo más notable de esta figura son sus orejas salientes, perforadas, de las que cuelgan cadenas formadas con aros metálicos. La cabeza irregular acaba en una especie de cresta. La nariz es triangular, los ojos semiesféricos, salientes, la boca una ligera hendidura. El cuerpo se esquematiza, los brazos y las piernas reducidos a elementos lisos. El ombligo saliente y las caderas están rodeados por un anillo metálico, que no cierra totalmente.

En el Museo Británico se conservan dos figuras, una femenina y otra masculina, de madera, de unos 78 cms. la masculina y de unos 50 cms. la femenina. Las cabezas ovales presentan superficies cóncavas en las que se esculpen los ojos almendrados, la nariz fina con aletas hinchadas y la boca pequeña saliente. Se remata la cabeza con un peinado en trenzas paralelas, de oreja a oreja, éstas sin perforar y sin aros. El cuello, cilíndrico, se continúa para formar el tronco. Los brazos acabados en manos, se

articulan en volúmenes angulosos, son cortos y se arquean a ambos lados del cuerpo. Las formas de las piernas son más redondeadas y acaban en pies enormes geometrizados. Los caracteres distintivos del sexo están exagerados en ambas figuras (15).

La colección privada VAN STRAETE posee varias figuras Yanda- Nazeze. Una Nazeze de madera, de 15 cms. presenta una cabeza curiosa en media luna cuya parte plana apoya en un cilindro que figura el tronco. Dos líneas paralelas, cortas, figuran los ojos y un saliente de sección cuadrada la nariz. No tiene brazos. El ombligo de sección circular sobresale del tronco. Las piernas presentan formas picudas y salientes a ambos lados. A las caderas lleva un aro metálico y otro en torno al ombligo.(16).

Semejante a la anterior, aunque algo mayor, de unos 22 cms., otra figura con el mismo tipo de cabeza, lleva unos ojos azules de diminutos puntos y una nariz apenas señalada. Los volúmenes del tronco y de las piernas están más redondeados que en la anterior, conservando sin embargo las formas angulares. Tiene pies y carece de brazos. En torno a la cintura cuentas de colores azules y blancos (17). Cuentas de los mismos colores rodean desde el cuello a las caderas otra figura, de la que únicamente se ve parte de la cabeza semilunifórme, con ojos pequeñísimos, y las piernas en pico y algo salientes. Presenta la variedad de orejas salientes y perforadas de las que cuelgan cadenas de anillos metálicos (18). Tiene 13 cms. de altura.

La forma humana tiende a hacerse más abstracta en otras figuras Yanda. Una de la misma colección que las anteriores se reduce a un elemento cilíndrico en la que se esboza la cabeza con una superficie cóncava ovalada, nariz ligeramente saliente y ojos pequeños, que le dan apariencia de buho. El ombligo sobresale y está rodeado con cuentas de colores. A la altura de las caderas lleva el aro metálico. Las piernas y pies se reducen a un apoyo. Carece de brazos (19).

El esquematismo y la abstracción llegan a límites insospechados en una figura de una colección privada, reproducida por W. BASCOM (20). Tres molduras geométricas hacen de cabeza, tronco y extremidades inferiores. La pieza central lleva una cavidad en forma almendrada. Mide unos 15 cms.

Un atisbo de realismo parece invadir la Nazeze femenina de la colección VAN STRAETE (21) a pesar de sus volúmenes esquematizados pero armónicos. La cabeza de forma casi circular, bastante plana, se remata con el peinado en trenzas paralelas de oreja a oreja, perforadas ambas y con dobles aros enlazados a modo de pendientes. Los ojos se han conseguido a base de incisiones y rehundidos, lo mismo que la boca y las escarificaciones o tatuajes, en líneas paralelas, que adornan las mejillas. La nariz se curva y la boca de labios gruesos vuelve a hundirse. Una segunda forma casi esférica sirve de tronco, señalándose los brazos pegados a ambos lados, los pechos y un saliente ombligo. Las caderas se señalan con el aro metálico y, a esa altura, parte una tercera forma curva que figura las piernas y los pies salientes redondeados. Mide 21 cms.

Las Yande de tierra cocida (22) se reducen a una cabeza unida a dos piernas con espacio intermedio en el que se ha señalado el ombligo saliente. Al contemplarlas estaríamos de acuerdo con FAGG cuando dice que "el arte visual es deficiente entre los Zande". El modelado del barro origina unas formas burdas, una cabeza esférica deformada, como deformados están ojos y nariz, con unos agujeros de los que cuelgan las cadenas, pues ni siquiera modelan las orejas. Lleva aros de metal al cuello y una especie de brazalete en una de las piernas informes. La apariencia se acerca mucho a lo monstruoso. A este tipo de figuras se las llama Ngia.

Después de analizar estas obras Zande se observa la lejanía de afinidad con las esculturas Mangbetu. En ninguna figura Zande se encuentra la deformación del cráneo alargado. Se asemeja a la escultura Zande la de pueblos empujados por ellos desde la selva, como los Mbole, Songa, Metoko, Lengola, Komo, Pere, por su esquematismo. Esquematismo que se encuentra también en los Ngbaka y Ngbandi. Todos estos pueblos solían encargar sus esculturas al mago de la tribu. Entre los Zande los miembros de la secta Mani son los escultores, pero podían llamar a otro más hábil y darle instrucciones para que la obra tuviera el poder buscado. Poder que se completaría cuando el Bandakpa insuflara a la imagen, penetrándola con el humo y cubriéndola con el "libele", al tiempo que pronunciaba fórmulas rituales. Las cualidades artísticas no tienen mucho que ver en la eficacia mágica de la estatua.

#### 4.2. Región del Ubangui.

Estilos: Ngbaka y Ngbandi.

##### 4.2.1. ESTILO NGBAKA.

La tribu de los Ngbaka ocupa una zona entre el Bajo Ubangui y el medio río Congo. Es una tribu compuesta por unos doscientos mil individuos y sin estructura política centralizada. Se agrupan en clanes más o menos independientes. El contexto cultural es arcaico y afecta a todas las manifestaciones y, en especial, a las artísticas.

Da la impresión de una escultura primitiva, falta de técnica de acabado, de formas duras. Se cree había artistas especializados en hacer los fetiches que luego pasarían al hechicero para que les confiriera poderes mágicos. Pero no cultivan el género de los fetiches solamente, sus esculturas están en relación con sus creencias y mitologías. Encontramos estatuas dedicadas al culto de los antepasados, sin que los representen o reproduzcan.

Los diversos géneros responden a una dualidad estilística que va desde un realismo atenuado al más exagerado esquematismo.

En las aldeas encontramos una especie de estatuas junto a los altares dedicados al culto de los antepasados. Estas estatuas representan a SETO y a su hermana-esposa NABO, pareja legendaria de héroes míticos (23). Son representaciones espirituales, sin caracteres humanos realistas, con pre-

dominio de la abstracción en la concepción de la figura. Abstracción que llega a sus límites al representar al hijo de ambos, NGAMBE, por una estaca en torno a la cual se enrolla una liana.

Los rasgos característicos de estas esculturas de SETO y NABO son: la cabeza, la parte mejor tratada, en forma esférica, con el rostro aplastado, deprimido, con cejas arqueadas o señaladas con puntos bordeando amplias órbitas, en las que se alojan unos ojos estrechos, dotados de expresión a base de caurís, de trozos de cerámica esmaltada, clavos de latón o con un saliente horizontal en medio de rehundidos en la madera. En la frente se reproducen las escarificaciones que los Ngbaka llevan en la vida real y que pueden adoptar la forma de puntos, de cresta, de incisiones horizontales. La forma de cresta dentada va desde la punta de la nariz a la frente y sigue por la parte superior del cráneo, a veces borra la boca y el mentón y llena las sienes. El resto del cuerpo ofrece volúmenes pesados. Los hombros cuadrados o redondeados, los brazos informes, caen a los lados del tronco, que se adelgaza para acabar en unas piernas cortas, por la "ley de perspectiva descendente". El ombligo se marca con escarificaciones.

Las figuras de NABO llevan orejas cóncavas perforadas con aros metálicos. A SETO y NABO se les considera espíritus tutelares y el jefe de familia los saca al amanecer de la casa para colocarlos cerca de la choza de los antepasados suplicándoles su protección durante el día y ofreciéndoles sacrificios, frotándolos con "tukula" o con aceite de palma, según los casos. Especialmente se les invoca para conservar la salud, favorecer la fecundidad, tener abun-



dantes cosechas, caza, etc. Estos actos van asociados a danzas rituales.

Hay otras estatuas que se refieren a los antepasados en las que desaparecen casi todos los rasgos realistas para reducirse a simples piezas cilíndricas (24) con una figuración de la cabeza en forma exagonal con rostro plano, en el que sobresalen dos ojos redondos pequeños y una nariz rectangular entre ambos. La boca se reduce a una pequeña hendidura horizontal. Los brazos se pegan a la moldura, sin manos, esquematizados. La figura acaba en unas piernas-pies reducidos a peana o apoyo. Este tipo de escultura es similar a la realizada por los Zande.

Otro género escultórico Ngbaka es el de los espíritus llamados "Gwalingbwa". Son esculturas en las que todas las deformaciones corporales se dan cita, convirtiéndose en verdaderos monstruos. La nota dominante es la fealdad. Creen los Ngbaka que una estatua representando uno de estos espíritus puede apaciguar a quien trata de provocar el mal entre los vivos.

El estilo realista volvemos a encontrarlo en unas esculturas de arcilla hechas con fines funerarios.

Los Ngbaka cuentan entre sus fetiches con figuras zoomorfas destinadas a favorecer la caza.

#### 4.2.2. ESTILO NGBANDI.

Los Ngbandi viven entre las tribus de los Ngbaka y los Zande, en la región del río Ubangui.

Su escultura no es muy abundante y el estilo forma parte de los estilos sencillos, esquematizados, que encontramos entre estos pueblos de la selva empujados y desplazados por los Zande. Se asemeja a la escultura de los Ngbaka, incluso en los que se refiere al tema iconográfico de SETO y NABO. Las líneas y los volúmenes carecen de fuerza en las figuras Ngbandi. Los rostros se hacen cóncavos, los brazos caen a ambos lados del tronco sin armonía, las piernas son cortas.

Las esculturas llevan escarificaciones y peinados como los que adornan a los hombres y mujeres en la vida real. A la base de su escultura hay un arcaísmo de pueblos agricultores.

En la sociedad existe la institución "Gaza", una de tantas sociedades iniciáticas del Zaire, para jóvenes, con ceremonias y ritos para la circuncisión o la excisión. Los jóvenes son aislados en la selva durante unos dos meses y vuelven a las aldeas entre danzas.

N O T A S

II. ESTUDIO DE LAS OBRAS.

I. ESTATUILLAS HUMANAS EXENTAS O DE BULTO REDONDO.

4. AREA NORTE.

4.1.1. ESTILO MANGBETU.

- (1) Véase más arriba p. 79.
- (2) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 128, fig. 130.
- (3) SCHWEINFURTH, G., Au coeur de l'Afrique 1868-1871, Voyages et découvertes dans les régions inexplorées de l'Afrique Centrale, Paris 1875.
- (4) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 147, fig. 157 y p. 250, fig. 285. Museo de Tervuren.
- (5) Véase Figs LXXV y LXXVI de la Colección Oyarzabal.
- (6) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 352, fig. 413. Museo de Tervuren.
- (7) Colección privada, BASCOM, W., o.c., p. 179, fig. 133.
- (8) CORNET, J., o.c., pp. 292-293, figs. 161 y 162.  
LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 354, fig. 414.
- (9) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 118, fig. 114.  
CORNET, J., o.c., p. 290, fig. 160.  
LAUDE, J., o.c., p. 188-189, figs. 150 y 151.

4.1.2. ESTILO ZANDE.

- (10) Avungura o Avongora. Véase p. 77. En cuanto a la denominación de la tribu, puede decirse tanto Azande como Zande.
- (11) SCHWEINFURTH, G., o.c., II, p. 434.
- (12) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 49.
- (13) BURSSSENS, M., Yanda-beldeen' bij de Azande (Central Afrika) en Handelingen van het XXIII Vlaams Filologencongres, Bruxelles, 1959, pp. 255-259.

- (14) FAGG, W., El arte del Africa Central, Unesco, fig. 29.  
LEIRIS-DELANGE, o.c., fig. 415.
- (15) BASCOM, W., o.c., p. 180, fig. 134.  
BURSSENS, M., Yanda-Beelden en Mani-Sekte bij de Azande, Tervuren 1962.
- (16) CORNET, J., o.c., p. 302, fig. 167.
- (17) Id., ibid., p. 305, fig. 168.
- (18) Id., ibid., p. 308, fig. 170.
- (19) Id., ibid., p. 306, fig. 169.
- (20) BASCOM, W., o.c., p. 181, fig. 135.
- (21) CORNET, J., o.c., p. 312-313, figs. 172-173.
- (22) Id., ibid., p. 310, fig. 171.

4.2.1. ESTILO NGBAKA.

- (23) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 356, fig. 416.  
CORNET, J., o.c., p. 321, fig. 177 y p. 317, fig. 175.
- (24) CORNET, J., o.c., p. 318, fig. 176.

348

## II. MASCARAS.

1. INTRODUCCION.
2. ESTUDIO Y CLASIFICACION POR ESTILOS  
TRIBALES.

349

1. INTRODUCCION.

1.1. FUNCION DE LA MASCARA.

1.2. TIPOS DE MASCARA.

## 1. INTRODUCCION.

La máscara o la estatua "negra" será motivo decorativo de despacho o gabinete de trabajo en las primeras décadas del siglo XX. Así, la encontramos en el despacho del poeta Guillaume APOLLINAIRE inspirando sus poemas, en el de Marcel DUCHAMP o en el de Francis PICABIA y en muchos más.

El tema de las máscaras es con frecuencia tratado en el arte actual desde su aspecto decorativo, bastante desligado de su uso auténtico. Las máscaras no tenían una función decorativa. Cuando el rostro debía ser cubierto totalmente para la realización de ciertos ritos (iniciación, por ejemplo) y en diversas circunstancias en las que una metamorfosis era necesaria, las tribus negras del Zaire usaban máscaras.

### 1.1. FUNCION DE LA MASCARA.

El uso de máscaras es antiquísimo. Ya en las pinturas rupestres se aprecia la presencia de máscaras. Estas aparecen no solamente como objeto de ornamentación personal sino adornando paredes, utensilios, sillas, bastones, tambores, colgantes, etc.

Según testimonios pictóricos, las máscaras se utilizaban en épocas que se remontan, sin duda, a tiempos anteriores a la Era cristiana.

Dejando aparte el uso de máscaras en el teatro griego y romano, en la mayoría de las socie-

dades tradicionales ese uso va asociado a ritos agrarios, funerarios y de iniciación y surge cuando los pueblos cuya actividad es principalmente agrícola, se vuelven sedentarios. Entre los pueblos pastores, nómadas, no se conocen testimonios esculpidos, por lo que se puede pensar en una relación de la máscara con el trabajo de la tierra. Aunque, en la actualidad, hay sociedades agrícolas que no conocen el uso de las máscaras, sea porque lo abandonaron hace mucho tiempo o porque nunca las emplearon.

Las ceremonias en las que se exhiben máscaras son preferentemente agrarias, funerarias y en ritos de iniciación. Constituyen espectáculos a los que acompañan la música y el canto. Se recitan poemas míticos y se realizan ceremonias en las que participa el pueblo, los iniciados o la familia. Los portadores de máscaras suelen ser hombres, aunque hay sociedades en las que las mujeres portan las máscaras en ciertas ceremonias.

La exhibición de máscaras tiene como objetivo recordar acontecimientos notables que se han producido desde los orígenes y que han dado como resultado la organización del mundo y de la sociedad. Por eso las máscaras se exhiben con ocasión, por ejemplo, de la cosecha, de la siembra, de la muerte, de la iniciación. En estas ocasiones se recuerdan aquellos acontecimientos y se manifiesta su perenne actualidad.

Las máscaras reafirman la presencia de mitos en la vida cotidiana dentro de la colectividad tribal. Son, al mismo tiempo, elementos de esos espec-



táculos catárticos en el curso de los cuales el hombre adquiere conciencia de su puesto en el universo.

El empleo de máscaras es variado según las diferentes tribus del Zaire. Las encontramos acompañando ritos de iniciación entre los Lega y otros. En ese caso las máscaras pueden cubrir el rostro del iniciado o presidir, desde una empalizada, las ceremonias y las pruebas a que son sometidos los candidatos (1).

Las máscaras pueden utilizarse también para proteger la sociedad de malhechores y brujos. En general, las máscaras pertenecen a sociedades secretas, que las emplean igualmente como medio de presión e intimidación. Un caso concreto de estas sociedades secretas temidas en el Zaire es la secta Aniota ("hombres-leopardo").

También en el Zaire se utilizan las máscaras en danzas que preceden a las campañas guerreras.

En cualquiera de sus diversos usos la máscara protege siempre a quien la lleva. Hace que la fuerza vital no se escape del ser humano o de un animal en el momento de su muerte. Cuando un danzante lleva una máscara, su cuerpo se transforma, conserva su individualidad, pero viene a ser un soporte vivo y animado que encarna otro ser: genio, animal mítico que se representa de este modo momentáneamente.

La máscara protege también a la colectividad, pues al captar esa fuerza vital liberada en el momento de la muerte, permite su permanencia en el seno de la colectividad.

Las distintas formas y apariencias que pueden adoptar las máscaras manifiestan su capacidad para recoger la totalidad de la energía vital esparcida por el mundo. Y así, a diferencia de la estatuaria, encontramos máscaras en las que se mezclan rastros humanos con rasgos de animal. Surgen así monstruos y mezclas de especies variadísimas. La imaginación y la fantasía desempeñan un papel primordial al escoger la temática para las máscaras.

En el momento de la creación del mundo o de su iniciación pueden haber intervenido animales: liebres, gacelas, antílopes, monos, pájaros, serpientes, panteras, elefantes, etc. En la caza de esos animales su fuerza vital debe ser captada en un trozo de madera o de hueso tallado a su imagen.

Cuando las máscaras representan seres humanos o tienen rasgos humanos, éstos están idealizados, exagerados, deformados. Se pintan, se reproducen tatuajes o mutilaciones, como el limado de los dientes, según las tribus.

La máscara pretende representar a otros seres con la ayuda de un soporte humano. Quien la lleva no debe ser reconocido. Se toman precauciones, tales como añadir a la máscara un tejido de fibra o de rafia que cubra la cabeza y el cuello del danzante, dar a la máscara forma de yelmo o de casco, etc. Una especie de tirantes la mantienen sujeta a los hombros y el propio bailarín la sujeta mordiendo una lengüeta interior. Las consecuencias de ver el rostro del bailarín serían graves. Un mal espíritu podría intervenir y apoderarse de la máscara. Para evitar toda posible "contaminación" incluso se cubre el resto del

cuerpo del bailarín para evitar que por el tacto o la vista, ante la proximidad de los que le rodean durante la ceremonia pueda contagiar o influir en ellas o, al contrario, impidan la eficacia de la ceremonia. La máscara atrapa las fuerzas vitales para que no vayan errantes. Después de un contacto cualquiera esas fuerzas pueden invadir a cualquiera que no esté en condiciones de mantener el contacto. El portador de la máscara ya se previno por adelantado: al tallar su máscara, al ponerse el vestido, en todos los ritos previos a la danza, tuvo que observar una serie de prescripciones de tipo sexual, de purificación, realización de un sacrificio, etc., que le inmunizan, en cierto aspecto, ante el choque de las fuerzas que recoge la máscara.

La máscara está destinada a engañar a la fuerza vital que debe atrapar. Es una especie de señuelo. No es en sí misma el ser que representa. El que danza no se identifica con el ser que representa sino que únicamente le presta su cuerpo.

L. FROBENIUS califica de místicas a las sociedades que practican ceremonias fundadas en cultos de posesión y de mágicas a las que usan máscaras en otros cultos.

Según el autor citado, en las sociedades místicas el "yo" de los espíritus debe ser transferido al "yo" del individuo. En las mágicas el "yo" aparecería como el resultado de una sucesión de aportaciones emanadas de las diversas partes de la sociedad y de los antepasados míticos y humanos. En el Sur del Zaire existen poblaciones que sólo conocen los cultos

de posesión y otras que mezclan ambos. En una misma etnia coexisten cultos con máscaras y con estatuas esculpidas, contrariamente a la teoría de FROBENIUS que excluye la estatuaria de cultos en que intervienen las máscaras.

H. BAUMANN vincula la presencia de cultos de posesión a los cultos agrarios y a las sociedades matriarcales. Vínculo un tanto arbitrario, pues hay tribus que recurren a estos cultos antes de emprender actividades de caza o de pesca.

LAUDE considera la máscara como un instrumento carente de virtudes mágicas y sin relación con la brujería. Es simplemente un accesorio de baile o de ópera mítica. Para comprenderla es preciso situarla en ese contexto de la ceremonia, en movimiento, ritmada con el conjunto. Forma parte de un todo. La máscara no tiene sentido si se la saca de ese contexto para, por ejemplo, colgarla de una pared, para hacer de ella un mero elemento decorativo.

Las máscaras zaireñas cobran vida en el conjunto del disfraz y el ritmo de la danza y son objetos utilitarios en la medida que desempeñan un papel en los ritos ligados a la vida. Tradicionalmente son, casi siempre, objetos del orden religioso o mágico, tanto entre las tribus sedentarias de la selva como entre las de la sabana.

No podemos decir que hacen máscaras por el afán del "arte por el arte". Cuando hacen esculturas o máscaras, hacen "lo que conviene", "lo que es perfecto", "lo que es a la medida de ...". Y la máscara tiene que producir el efecto deseado (2).

Entonces es bella. Si produce tristeza, alegría, terror, risa. Para que la máscara sea eficaz es preciso que, a la vez, cause placer a los antepasados, a los genios y a los dioses. Por eso se busca en ellas la "belleza" junto a la funcionalidad. De ahí que encontremos, según esos criterios, máscaras técnicamente rudimentarias y máscaras perfectamente trabajadas, esculpidas y policromadas.

El valor simbólico de las máscaras zaireñas va ligado solamente a las que se llevan colgadas al cuello, de pequeño tamaño, y a las funerarias. Predominan, sin embargo, los valores mágico-religiosos.

La máscara sitúa al hombre que la lleva en una zona límite entre lo natural y lo sobrenatural. Misteriosa por naturaleza, la máscara tiene un papel inmediato, cualquiera que sea su poder y sus fines: poner en acción seres ambiguos, imágenes y realidades. Por eso es frecuente su uso en ceremonias de iniciación con ceremonial secreto. Lo primero que se enseña al iniciado es el significado de las máscaras: encarnaciones de seres que el iniciado debe ignorar. Generalmente su uso está reservado a los hombres en los ritos y ceremonias. A las mujeres y a los niños les está prohibido tocarlas. Aunque existen sociedades secretas femeninas o infantiles que poseen sus propias máscaras.

La máscara puede ofrecernos una imagen abreviada del grupo humano, de la categoría social, a que pertenece, de su universo mental. Constituye un sistema de signos iconográficos que enlazan con las tradiciones vivas. Representa espíritus materializados

según deseos manifestados en sueños y también el reino de los seres humanos. Se mezclan elementos de diversos reinos: sobrenatural, humano, animal.

Dotada de un significado y de un poder de acción, la máscara se sitúa en el corazón de lo que se llama "animismo", conjunto de concepciones y de prácticas con eje en la creencia de la animación del cuerpo humano por principios que le sobreviven, así como de su vinculación a los elementos que le rodean y entre los que se mueve -cada animal, cada trozo de tierra, cada río o charco de agua, piedra, árbol, etc.,-, principios con los que hay que contar. Esto ocurre con el alma y la fuerza vital que, disponibles después de la muerte del individuo al que estaban unidos, se muestran benéficas o maléficas según se les trate. Esencialmente las máscaras son receptáculos de las fuerzas de este orden.

A los prototipos de máscaras considerados como "venidos de otro mundo", se añaden otros según las exigencias de un simbolismo complejo relacionado con las necesidades, mágico-religiosas, que llevan a crear nuevos modelos. Las máscaras funerarias, asociadas a las almas de los difuntos, se sacaban en el momento de la celebración de los ritos para llevarse el cadáver y separarlo de los vivos. Las zoomorfas conmemoran la alianza hombre-animal en los tiempos míticos. Las hechas con fibras representan personas y las menos figurativas están cargadas siempre de significado simbólico.

#### Los escultores de máscaras y los materiales.-

Según las tribus, las máscaras son obra de especialistas, de escultores, o de miembros de las socieda-

des secretas o de los nuevos iniciados que trabajan bajo la dirección de sus mayores. Antes de hacerla y de usarla se toman diversas medidas cautelares: ofrendas de sacrificios, uso de amuletos, abstinencia, etc.

Los materiales, árboles en particular, son naturales ya que están animados de una fuerza vital o son, a veces, como la continuación del habitat de un espíritu. Las máscaras se encargan de controlar esa fuerza cuyo contacto es peligroso. También se hacen máscaras de marfil y hueso, utilizando rafias, pieles, cristales, clavos, etc., como accesorios.

Se emplean los mismos instrumentos que para la escultura en madera: el hacha, el cuchillo. La forma de trabajar el material se sujeta a cánones tradicionales con pequeño margen para el talento del escultor y su imaginación.

En las máscaras se reconocen los estilos tribales, los modelos que parecen fijos desde hace tiempo.

Hay máscaras de estilo naturalista, abstracto, geométrico, expresionista. Por su tamaño las hay grandes y pequeñas. Se guardan en un lugar especial, se las cuida, se las sustituye por otras nuevas cuando están deterioradas por la acción del tiempo o de los insectos. Todo esto hace pensar en una evolución temática y estilística.

La antigüedad no confiere un valor especial a las máscaras, más bien ocurre lo contrario, como entre los Yaka que renuevan sus máscaras ya que con el paso del tiempo éstas pierden su eficacia.

Además de la motivación de orden religioso o mágico, el desarrollo brillante que ha adquirido el arte de las máscaras en Africa negra puede explicarse por la importancia que tienen las fiestas y celebraciones para sus habitantes y por el sentido teatral tan extendido entre ellos, aunque no conocen el teatro en el sentido de Occidente.

#### 1.2. TIPOS DE MASCARA.

Examinando la parte esculpida de las máscaras podemos agruparlas según los tipos de rostro que en ellas aparecen. Aunque desde el punto de vista africano máscara es también la parte del vestido, las telas añadidas, las fibras vegetales que representan el cabello o la barba, las plumas, etc. También hay máscaras de hojas y de tejido de rafia. Pero estos materiales son difíciles de conservar y sólo los conocemos por fotografías, tradición oral o algunos ejemplares conservados en los museos.

Las máscaras de transición entre las flexibles y las de forma rígida, de madera, podrían ser las hechas con una armadura de hojas de palmera o cestería, tejidas con fibra, pero no esculpidas. Se localiza este tipo de máscaras en el Sur del Zaire, entre los Lunda. Los artistas colocan sobre una estructura de tallos de palmera cortezas de árbol pintadas. Estas máscaras son de gran tamaño, ligeras, cubren totalmente al que danza y se utilizan en fiestas y ritos de circuncisión, permitiendo gran libertad de movimientos al danzante. Los Yaka combinan, a



veces, los dos tipos de máscaras, cubriendo el rostro con una máscara rígida y añadiendo un tejido de rafia y cortezas pintadas. Los Pende, además de la máscara rígida, cubren el cuerpo del bailarín que la utiliza con un traje de rafia tejida (Figs. I y II).

En consecuencia, según su estructura se distinguen dos tipos de máscaras: flexibles y rígidas.

Según su forma se pueden distinguir las que sólo cubren el rostro del que las lleva y las máscaras-casco o máscaras-yelmo, que cubren totalmente la cabeza.

Hay máscaras destinadas a ser solamente exhibidas, como las pequeñas máscaras Lega, y otras, de materiales más ricos y duraderos, como el marfil, que se usan colgadas al cuello.

Las máscaras que sólo cubren el rostro son variadísimas y tienen las formas más sorprendentes, evidenciando una imaginación y una fantasía que mezclan lo real y lo expresivo para captar la atención de los espectadores de la danza y cumplir sus fines mágico-religiosos.

Todos los escultores africanos y en particular los del Zaire prestan especial atención al rostro humano. Cuando lo esculpen pueden sugerirnos un aspecto realista, un cubismo picassiano, un expresionismo exagerado, una sencillez de líneas espiritualizándolo. Siempre se busca un punto de comparación con obras conocidas de la Historia del Arte universal, pero en el caso de las máscaras del Zaire tenemos que ir al análisis particular para no crear confusiones.

Citando una vez más a LAVACHERY, y admitiendo matices, podemos aplicar a las máscaras el criterio de los estilos "cóncavo" y "convexo", aunque también nos encontramos con obras, como las Teke, recortadas en una plancha de madera, ofreciéndonos el estilo plano. Tan plano que, a veces, se consideró a estas máscaras como paneles decorativos pintados, en forma de escudo. Tienen una hendidura para los ojos. Su abstracción es evidente. En estas máscaras encontraron los pintores cubistas su fuente de inspiración. Son máscaras con un tenue relieve o carentes de él.

El juego de las curvas y las rectas, de lo cóncavo y lo convexo compone las formas más o menos pulimentadas en las máscaras de madera.

Hay tribus, como los Lega, que tallan los mismos modelos en marfil que en madera, variando sólo el tamaño, sin cambio de técnica.

Las máscaras-yelmo suelen tallarse en una sola pieza de madera y recoge no sólo el rostro del ser humano sino toda la cabeza, o la cabeza de un animal mítico. El portador cubre enteramente su cabeza con la máscara. A veces se trata de esculturas tridimensionales, aunque no se puede hablar de bustos. Las formas son variadas, geometrizadas. Están vacías en su interior y son cónicas, semiesféricas, ojivales, acampanadas. Ofrecen varios puntos de visión a diferencia de las máscaras faciales, poseen un lado privilegiado, que suele ser el rostro, aunque algunas presentan una multiplicidad de interés escultórico y decorativo en torno a los distintos planos del bloque, incluso con rostros distintos en cada cara.

Dentro de este grupo, las máscaras Luba, que tienen forma semiesférica, son de las más bellas de Africa.

Otras máscaras llevan un remate de escultura o varias esculturas que representan seres humanos, animales u objetos. Hay una combinación de relieve con la escultura de bulto redondo. En el remate de una máscara Yaka está representada una mujer dando a luz, pero la escultura va tallada en el mismo bloque de madera y rodeada por fibras y cortezas atadas al rostro esculpido. Todo el conjunto es inseparable.

En la relación máscara-estatuaria puede mantenerse la autonomía artística de máscara y estatua o pueden formar parte unitaria de un conjunto. Iconográficamente casi siempre existe una relación entre la máscara y la escultura de bulto redondo que la remata. Ambas son inseparables.

Hay autores, como LAUDE, que plantean una hipótesis sobre la evolución de la máscara hacia la estatuaria y la progresiva sustitución de una por otra en el caso de que la escultura vaya simplemente adosada. Por el momento no se puede apoyar ni rechazar esta teoría.

En el caso de las máscaras que llevan un remate de escultura, cuya temática se relaciona con el destino de la máscara, la escultura es casi siempre de calidad inferior a la estatuaria de bulto redondo de la misma tribu. Esta constatación nos revela su objetivo de simple accesorio de la máscara.

Existe una gran variedad de expresiones en las máscaras. C. EINSTEIN definía la máscara como un "éxtasis inmóvil". Un empuje interior reflejado en sus formas, sus ojos salientes, su expresión de concentración, nos habla de su receptividad del alma, del dios o del genio.

Los sentimientos de angustia, terror, dolor, placidez o bienestar, incluso la comicidad, pueden expresarse con trazos vigorosos en las máscaras y de este modo se intenta también provocarlos en los espectadores. La máscara tiene un lenguaje, pero un lenguaje inteligible para la tribu que la emplea, vinculado a las ceremonias rituales de cada momento. La interpretación de ese lenguaje ha sido muchas veces inexacta al utilizar códigos y sistemas interpretativos distintos de los de la tribu.

Es cierto que en las máscaras hay mucho de enigmático. MALRAUX escribe: "la máscara africana no es la fijación de una expresión humana, es una aparición ... En ella el escultor no geometriza un fantasma que desconoce, lo provoca por medio de su geometría. Su máscara actúa menos en la medida en que se parece al hombre que en la que no se le parece. Las máscaras animales no son animales. La máscara antílope no es un antílope sino el espíritu antílope, y es su estilo el que le hace espíritu".

El carácter "cubista" que se les atribuye a muchas máscaras deriva de la intención del artista al representar el rostro humano. No pretende representar un aspecto particular de una boca, de un ojo o de una oreja determinadas, sino "la boca", "el ojo", "la oreja", tal como piensa que Dios la dibujó

en los orígenes. Emplea elementos codificados, signos sintéticos.

Asociada a su soporte humano, la máscara puede compararse a una escultura en movimiento. El antifaz de madera o el casco con que cubre su cara o su cabeza el que danza no son sino elementos de un atavío, que es a su vez parte de un conjunto dinámico, el de la coreografía y del espectáculo mítico y mágico-religioso.

No se han hecho las máscaras para ser miradas. Sólo existen al salir acompañadas de cantos y música. Entonces las máscaras se ponen en movimiento. El espíritu se mueve, habla, se hace sensible y a través de la máscara establece el nexo con el hombre.

Los poetas africanos han cantado a las máscaras, las han dirigido plegarias. He aquí uno de los poemas de Léopold Sédar SENGHOR (3):

PLEGARIA A LAS MASCARAS

¡Máscaras; ¡Oh Máscaras;  
Máscara negra máscara roja, vosotras máscaras  
blanco-y-negro  
Máscaras de los cuatro puntos de donde sopla el  
Espíritu  
¡Os saludo en el silencio;  
Y no a tí el último, Antepasado con cabeza de león  
Vosotras guardáis este lugar donde no cabe la risa  
de mujer, la sonrisa que se marchita

Destiláis este aire de eternidad en el que respiro  
el aire de mis Padres.  
Máscaras con rostros sin máscara, despojadas de todo  
hojuelo y de toda arruga  
Que habéis compuesto este retrato, este rostro mío  
inclinado sobre el altar de papel blanco  
A vuestra imagen, ¡escuchadme!  
He aquí que muere el Africa de los imperios -es la  
agonía de una princesa que inspira compasión  
Y también Europa con la que estamos unidos por el  
ombligo.  
Fijad vuestros ojos inmutables en vuestros hijos  
dominados por otros  
Que dan sus vidas como el pobre su último vestido.  
Que respondamos presente al renacer del Mundo  
Como la levadura necesaria a la blanca harina  
Porque ¿quién enseñaría el ritmo al mundo difunto  
de las máquinas y de los cañones?  
¿Quién lanzaría el grito de alegría para despertar  
a muertos y huérfanos a la aurora?  
Decid, quién devolvería la memoria de vida al hombre  
de esperanzas rotas.  
Nos llaman hombres del algodón del café del aceite  
Nos llaman hombres de la muerte.  
Nosotros somos los hombres de la danza, cuyos pies  
recobran vigor golpeando el duro suelo.

En las páginas siguientes se describirán  
las máscaras y se clasificarán según formas y tipos  
dentro de cada estilo tribal. El orden de las tribus  
será el mismo seguido en el estudio de la escultura  
de bulto redondo.

N O T A S

I. INTRODUCCION.

- (1) Véase, por ejemplo, las ceremonias de iniciación en el marco de la sociedad Bwami, pp. 296 y ss.
- (2) Véase más arriba pp. 140-148.
- (3) GUIBERT, A., Léopold Sédar Senghor, Coll. Poètes d'aujourd'hui, Paris 1961, p. 123s.

2. ESTUDIO Y CLASIFICACION POR ESTILOS  
TRIBALES.

1. AREA SUR-OESTE.
2. AREA CENTRO-SUR.
3. AREA SUR-ESTE.
4. AREA NORTE.



263

1. AREA SUR-OESTE.

1.1. REGION DEL BAJO-ZAIRE.

1.2. REGION DEL KWANGO-KWILU.

1. AREA SUR-OESTE.

1.1. Región del Bajo-Zaire.

Estilos: Kongo y Teke.

1.1.1. ESTILO KONGO.

M. HUET y KEITA FODEBA hicieron fotografías de hombres vestidos con túnicas y máscaras que son valiosísimas, pero sólo el cine podría revelarnos el valor dramático de la danza con máscaras, en la oscuridad de la noche, o al anochecer, a la luz titilante de la lámpara de aceite o a la chispeante del fuego de la hoguera.

En la zona de las tribus Kongo, Vili, Woyo y Yombe las máscaras se usaban en los ritos y danzas y, en particular, en la asociación secreta "bakimba", en sus ritos de iniciación sin circuncisión.

Las máscaras son de madera. No abundan tanto como las estatuas y sobre todo se las encuentra en el Mayombe y en la región de los Woyo. Uno de los aspectos menos conocidos del arte de los Kongo es el de las máscaras.

Los Kongo pintan de blanco -mpembe- las máscaras, lo que hace pensar que se usaban para el culto de los difuntos. La representación de rostros humanos, con rasgos naturalistas, toma el aspecto femenino. Estas máscaras se asemejan a las de sus vecinos los Punu y tienen poco relieve. Pertenecen

al tipo de máscaras planas, con los ojos y la boca perforados y acentuados con colores. A veces llevan plumas alrededor de la placa esculpida y varias capas en la parte delantera, cayendo a modo de barba que se prolonga sobre el pecho del bailarín. Un bello ejemplar de este estilo se encuentra en el Museo Völkerkunde de Berlín (1).

Los clavos son también empleados en las mejillas y en los bordes de las sienes de estas máscaras Kongo de madera blanqueada. Una muy original y con trazos realistas (boca abierta con dientes, ojos sombreados con párpados, nariz levemente esculpida) pertenece a la colección VANDER STRAETE (2). El rostro termina en punta, se le añaden orejas salientes y se remata la cabeza con una especie de moldura cónica rodeada por un círculo blanco destacando sobre el color oscuro del cráneo.

Los Woyo hacían máscaras de tierra cocida con ojos y boca agujereados y orejas despegadas. Pegaban trozos de piel de animal al mentón y a las comisuras de los labios. Las mejillas y la frente llevaban tatuajes. Varias máscaras de este tipo se conservan en el Museo Real de Africa Central de Tervuren (Bélgica). Las formas varían: de rostro alargado, puntiagudo, oval. Los rasgos son naturalistas. Se pueden encontrar incluso expresiones de admiración.

Tanto las máscaras de madera como las de tierra cocida son polícromas, bastante planas, con rasgos de hombre y de mujer. Se repite en todas el detalle de ojos y boca perforados, párpados y pómulos ligeramente salientes y una especie de cinta rodeando la frente. Una de las del Museo de Tervuren

perteneció a un "sacerdote" de la tribu Sundi y tiene rasgos femeninos de gran delicadeza (3). Las máscaras de "adivino" (del Museo de Tervuren) son más pequeñas pero de forma similar a las anteriores.

#### 1.1.2. ESTILO TEKE.

Según CORNET las máscaras son utilizadas solo por un pequeño grupo de la tribu Teke que habita en la orilla izquierda del río Zaire.

Las máscaras Teke más conocidas tienen casi la forma de un disco de madera, apenas trabajado en fino relieve, muy plano, para sugerir el rostro humano, en colaboración con la policromía. Podríamos hablar de un estilo abstracto de gran sencillez de líneas.

Una máscara Teke bellísima (4), casi circular, con una línea de simetría horizontal de color oscuro, a ambos lados se marcan los ojos cerrados con líneas oscuras, curvas, señalando los párpados y las cejas. Bordea estas líneas un trazo bermellón y entre ambas una zona pintada de blanco. Una decoración de pétalos oscuros, una cuadrifolia, en medio de una superficie roja remata las partes superior e inferior. En el centro de lo que podríamos llamar párpados, se dibujan formas de ojos. Todo el contorno del disco está perforado para colgar de los agujeros fibras de rafia. Remate de rafia que llevarían todas las máscaras Teke.

Otras son totalmente circulares, de estructura semejante a la anterior, pero con distinta decoración geométrica a ambos lados de la línea-eje horizontal (5). Se simulan los ojos mediante semicírculos con un punto negro, ya que los Teke no perforan los ojos en muchas de estas máscaras. En el Museo del Hombre, de París (6) existe una máscara similar a las anteriores. . . . La madera, los colores rojo, blanco y negro, los collares de rafia y plumas de las máscaras Teke, nos hacen reconstruir el rostro humano que la vitalidad y la imaginación de los escultores crearon en un fondo de abstracción, para recibir la fuerza del espíritu.

#### 1.2. Región del Kwango-Kwilu.

Estilos: Yaka, Nkanu, Suku, Mbala, Hungana, Holo y Pende.

##### 1.2.1. ESTILO YAKA.

Las máscaras Yaka son de las más originales del Zaire y de las más célebres en los Museos por sus rasgos extravagantes.

Las tribus Yaka tienen sociedades secretas organizadas y en ellas se usan las máscaras. Estas máscaras son renovadas continuamente ya que, en general, no sirven más que para un grupo de candidatos en los ritos de iniciación, con circuncisión. Una

vez utilizadas pierden eficacia, por lo que se impone su renovación.

Los jóvenes que van a ser iniciados, los "tundansi", son reclusos en un lugar prohibido al resto de los habitantes de la aldea, en un cercado llamado "mukanda". Según las ceremonias del rito iniciático se usan máscaras diferentes, por lo que éstas revisten formas variadísimas. Los tipos de máscara que más se repiten son: "mwelo", "ndemba", "mbala", "kakungu", "kazeba", "casco" y "tronco".

Aunque participan de modo diverso en los ritos, una leyenda sobre el origen y la invención de la máscara la vincula al ámbito religioso. Un día, un antepasado se encontraba desarmado y consciente de su debilidad llama al Ser supremo. Este le ordenó hacer una máscara y de este modo se volvería todopoderoso contra el enemigo.

Un análisis de los distintos tipos de máscara nos permitirá conocer mejor su significado:

a) Máscara "mwelo". Sirve de atributo a los ayudantes del "maestro" de la circuncisión. Se hace con tejido y mimbres o lianas, tiene forma circular con ojos salientes fijados en el extremo de pequeños cilindros hechos de tronco de bambú o de calabaza. Un pico de ave sustituye, a veces, a la nariz. Los que llevan estas máscaras se visten con fibras y están autorizados a entrar y salir del recinto "mukanda" para satisfacer las necesidades alimentarias, y otras, del grupo durante los días que duran las ceremonias.

b) Máscara "ndemba". Se escoge para hacer estas máscaras madera tierna y ligera. Son esculpidas y trabajadas por los mismos "tundansi", con plena libertad imaginativa, por lo que sus formas son variadísimas. La parte esculpida, el rostro, es bastante pequeña. El rostro va enmarcado por un reborde saliente a modo de bisera, todo alrededor o sólo en la parte de la frente. Va decorado con triángulos pintados de blanco y gris, negro o rojo. El reborde geométrico puede ser rectangular, redondeado o alargado. Un collarino de rafia, abundantísima, les da un aspecto voluminoso y realza las pequeñas proporciones de la parte esculpida.

El aditamento de la rafia o de fibras vegetales es un detalle muy frecuente en las máscaras africanas. Ciertas tribus nigerianas emplean este collar tan abundante como los Yaka. Pero lo más llamativo y lo que más caracteriza estas máscaras Yaka es la nariz enorme, curvada, en forma de trompeta, hacia arriba, que sube hasta la frente y que puede incluso unirse con ella. Cuando no se retuerce subiéndola, sigue siendo enorme, triangular, plana, destacando sobre los demás rasgos del rostro humano.

En algunos ejemplares de "ndemba" el rostro humano ha sido sustituido por el hocico de un animal estilizado, con frecuencia de búfalo, antílope y otros, o por la cabeza del animal. Muy repetido es el *Hippotragus equinus* o antílope-caballo. Un bello ejemplar de este tipo de máscara se encuentra en el Museo de Tervuren. La cabeza del animal ha sido tallada de forma realista en madera, rodeada del amplio collar de rafia. La boca entreabierta deja ver los dientes y la lengua. Los ojos señalados con una leve abertura

están pintados de blanco. Unos puntos blancos y rayas destacan sobre el color oscuro de la madera y el extremo de los cuernos (Fig. III). Una máscara con un enorme hocico de animal, ojos y orejas salientes, boca abierta enseñando los dientes, tocado de círculos y collar abundante de rafia, pertenece a la colección J. VANDER STRAETE (7).

En la enorme variedad de máscaras Yaka "ndemba" se repiten unos tipos según la forma del peinado o del tocado. En unas termina con una especie de discos superpuestos de tamaño decreciente de abajo hacia arriba, rematando en un penacho. Otras tienen un peinado que trata de reproducir lo que acostumbran a hacerse las jóvenes y que llaman peinado de antenas, muy extendido en el Zaire (Fig. IV).

Las máscaras con peinado de antenas se utilizan en ritos de circuncisión. Son policromadas. Los colores chillones realzan los rasgos del rostro humano de una manera excepcional y poco frecuente en Africa. El peinado se hace con lianas cortadas en tiras, se cubren con tejido de rafia y se embadurnan con resina negruzca. La forma de colocar las antenas es muy variada: se pueden levantar verticalmente y se sujetan con una cinta o un cordelillo; pueden salir en todas las direcciones en torno a un eje central y pueden alternar con discos dispuestos en forma horizontal entre las antenas.

Los rostros esculpidos de este tipo de máscara varían en cuanto a los rasgos geometrizados pero tienen en común el rasgo de la nariz retorcida hacia arriba, hacia la frente. Son máscaras ligeramente cóncavas, con ojos cerrados, o abiertos y con una



perla en el centro, ojos globulares, salientes o simplemente dibujados con una trazo oscuro realzado con blanco. La boca presenta una fila de dientes o se entreabre con una ranura bordeada de blanco y negro, rojo en otras. Las mejillas están pintadas de blanco, lo mismo que la nariz, pero en muchos ejemplares se realzan con líneas rojas y negruzcas. Bellos ejemplares de este tipo de máscaras se encuentran en el Museo de Tervuren (Fig. V) y en colecciones particulares. Una de ellas termina su enmarcado con unas manecitas que se doblan junto a la boca. Posee unos ejemplares bellísimos la colección R. VANDER STRAETE (8).

Las máscaras con remate a base de círculos superpuestos coinciden en tener la nariz retorcida hacia la frente, rasgos del rostro sencillos y expresivos. Casi todas dan la impresión de alegría reflejada en la mueca de la boca entreabierta, enseñando unos dientes blancos. Los ojos, almendrados, sobresalen de una ligera cavidad, pero quedan ensombrecidos y casi ocultos por la larga y curva nariz de aletas dilatadas. Formas geométricas salientes simulan las orejas. El enorme collarino de rafia rodea el cuello y remata la parte inferior del rostro. Los círculos del remate superior se hacen con telas de rafia endurecidas por impregnación de resinas.

Este tipo de máscaras "ndemba" se llevan delante del rostro y van provistas de un saliente a nivel del mentón para sujetarlas. Otras llevan unos tirantes para atarlas a los hombros del que baila en las ceremonias rituales y en las que marcan la reintegración de los iniciados a la vida normal de la aldea.

c) Máscaras "mbala". Las máscaras representan también los diversos grados de jerarquía de los iniciados. Las "mbala" son las máscaras de los jefes o maestros de la sociedad y llevan, además de los adornos en círculos o en antenas, un personaje, una figura animal, una escena, esculpidos en madera sobre el tocado de remate. Un bello ejemplar de este tipo de máscara se encuentra en el Museo Lowie (Berkeley, USA). El collarino de rafia es muy abundante y en el remate de la parte superior sobresalen dos cuernos relacionados con los poderes excepcionales de que la lleva (9). Sobre uno de los discos aparece una cabezita humana con gorro cónico.

Las escenas esculpidas tienen mucho éxito popular, pues su temática suele ser erótica y de otros aspectos de la vida. En una de ellas aparece una mujer dando a luz, en otras hay objetos de actualidad, animales, etc. La variedad es enorme. Es bellísima la máscara Yaka del Museo de Zurich (Suiza). La figura de un leopardo remata el tocado del rostro de nariz curva y respingada. El leopardo sostiene un círculo entre sus patas delanteras, que enmarca el rostro de la máscara. La cabeza del leopardo está esculpida en madera con un tremendo realismo: abre la boca mostrando los dientes con fiereza; pero el resto del cuerpo está hecho con tejido de rafia endurecido y pintado con las manchas características de la piel del leopardo. El vientre del animal apoya ligeramente sobre el casco que recubre la parte superior de la máscara y parece flotar en el aire (10).

En una máscara Yaka del Museo de Etnografía de Ginebra (Suiza) (Fig. VI) aparecen dos figuras humanas abrazándose, y para realzar ese gesto se han

prolongado enormemente los brazos y se han colocado las figuras saliendo de la frente y del mentón del rostro-máscara, que queda envuelto en el abrazo. Como en la anterior, el abundante collarino de rafia termina la parte inferior. Rafia tejida con discos endurecidos van superponiéndose en disminución hasta el cono final en la parte superior.

Desde el punto de vista de la Historia del Arte es lamentable que estas máscaras, consideradas por los Yaka como accesorios de danza, sean quemadas o abandonadas una vez concluidas las ceremonias. Felizmente las pocas que se conservan en Museos y colecciones particulares son una muestra de la belleza lograda por los artistas anónimos. Cronológicamente no se las puede fechar antes del siglo XIX, segunda mitad, o primeros del siglo XX.

d) Máscaras "kakungu". Son máscaras de rostros humanos masculinos usadas por el hechicero contra los malos espíritus y en algunas ceremonias de la "mukanda". Se guardan en una choza especial para que nadie las vea, son secretas. El rostro humano, esculpido en madera, no tiene la fantasía de las "ndemba"; son rostros sobrios de líneas y apariencia realista, expresionista. Es un tipo de máscara enorme, gigante. La que se conserva en el Museo de la Sociedad de Geografía de Lisboa es un volumen de madera, apenas esbozados los rasgos humanos, y un conjunto de fibras de rafia mezcladas con amuletos.

e) Máscaras "kazeba". Pertenecen estas máscaras al tipo de máscaras secretas, guardadas por el hechi-

cero en lugar reservado. Tienen rostro femenino de líneas suaves. Su tamaño es menor que el de las "kakungu", y como ellas se rematan con rafia y amuletos a modo de collarino. Ambos tipos de máscara se renuevan periódicamente, como las "ndemba".

f) Máscaras "casco". La madera es la materia elegida para esculpir el rostro humano de estas máscaras como en las variedades anteriores. Pero en estas el rostro humano se completa con una forma voluminosa, hueca, a modo de casco que puede meterse en la cabeza del que la lleva. Suelen ser de una sola pieza y en algunas se advierte el corte del tronco de madera en el que se ha esculpido un rostro de forma triangular en armonía con la nariz del mismo tipo, grande y aplanada. Los ojos se indican con una ranura perforada, curva. Desde la oreja se inicia esa especie de casco sobre la cabeza, rematado con una escultura zoomorfa, que se adapta a la forma curva desde la parte superior hasta la frente. Este remate con figura esculpida de cuadrúpedo o de pájaro es uno de los detalles característicos de estas máscaras. La decoración puede completarse con clavos de metal y tatuajes. Estas máscaras ofrecen dificultades de identificación, pues los Suku las tienen parecidas.

g) Máscaras "tronco". Son muy discutidas. Se les atribuyen a los Yaka y a los Suku. F.MONTI analiza como Yaka una del Museo de Tervuren (11) y en el mismo Museo se clasifica como Suku este tipo de máscaras. Siguiendo criterios diferenciadores, como el de la nariz Yaka y la acentuación de las ojeras Suku,

parece más correcto clasificar esa máscara como Suku, por lo que se analizará con las obras de ese estilo. Sin embargo, puede considerarse como máscara "tronco" Yaka la que se conserva en el Museo de Etnología de Ultramar de Lisboa (Fig. VII), llamada también por algunos "figura-poste". La estructura de esta máscara se ha logrado de una forma originalísima, con una mezcla de fibras, plumas, pieles, cuerdas y madera. El tronco de madera ha sido esculpido en el centro para hacer sobresalir un rostro esquemático con nariz, pómulos salientes y ojos cóncavos. La frente convexa va adornada con plumas de pintada y de otras aves. Un cordelillo rodea este rostro y se anuda bajo la nariz. No hay boca, pero la superficie en forma de media luna ensanchada podría sugerirla. La abstracción nos lleva a buscar una segunda frente en la parte superior del tronco desbastado, con un remate de rafia a modo de cabello que cae hacia abajo. Un paquete de pieles atado con lianas podría contener los elementos mágicos.

Es frecuente entre los Yaka añadir materias mágicas a sus máscaras. En otras del Museo de Tervuren se encuentran bolas de materia mágica, concretamente en una de rostro femenino y en otra con rostro masculino, con tocado en cresta y nariz clásica Yaka, al igual que en otra, bellísima, con un gorro en abanico doble.

La influencia del estilo Yaka, señalada ya en el estudio de su estatuaria, se advierte también en las máscaras de sus vecinos Suku, Nkanu, Holo y en otras tribus localizadas fuera del Zaire, concretamente de Angola.

1.2.2. ESTILO NKANU.

Las máscaras Nkanu son gigantescas y muy semejantes a las Yaka por la abundancia de rafia empleada en el collarino que anula casi el pequeño rostro esculpido en madera. Los peinados podrían calificarse de escultura hecha de fibras.

Estas máscaras son llevadas por los "maestros" de ceremonias del grupo de circuncisos en los ritos de la "mukanda".

1.2.3. ESTILO SUKU.

Las máscaras Suku evidencian el papel de modelo que han desempeñado las máscaras Yaka para los escultores de la tribu Suku. A veces se confunden unas y otras. Confusión acentuada por la identidad de nombres: ambas tribus designan sus máscaras con los mismos nombres de "mwelo", "mbala", "kakungu", "kaze-ba" y "ndemba". Sólo la designación "hemba" es empleada exclusivamente por los Suku. Los dos pueblos emplean las máscaras en ceremonias de circuncisión. Pero existen características estilísticas diferentes entre los Yaka y los Suku. (Fig. VIII).

La máscara más característica Suku es la llamada "hemba", variedad de máscara-casco. Se emplea en las ceremonias secretas de la circuncisión y se diferencia de la "ndemba" Yaka por la interpretación más sobria del rostro humano y por el empleo de una policromía menos rica.

La madera esculpida destaca sobre el collarino de rafia, no tan abundante como el de las máscaras Yaka. El rostro redondeado, ligeramente convexo, con rasgos delicados, está dotado de una serena placidez. Los ojos almendrados sobresalen en las órbitas hundidas y dan la sensación de estar semicerrados, con los párpados caídos subrayados con una hendidura oscurecida, con profundas ojeras en media luna.

Una línea blanca acentúa las formas. La nariz, relativamente pequeña, con aletas ligeramente dilatadas, se intercala entre las mejillas gordezuelas señaladas, a veces, con trazos verticales u oblicuos. Bien dibujada la boca, se entreabre en una mueca o se cierra dando un aire de serenidad al rostro. Se señala el mentón, ligeramente apuntado, armonizando con la forma de los labios. Las orejas sobresalen a ambos lados del rostro con su interior pintado de blanco. De ellas arranca esa especie de casco que cubre el cráneo y termina con las típicas crestas, ya encontradas en las esculturas de bulto redondo Suku, o lleva un animal esculpido, difícil de identificar la mayoría de las veces, y que puede ser un perro, un antílope, pero con hocico prolongado. En algunas aparece la imagen de uno o varios personajes.

El casco puede llevar ornamentación de clavos o de relieves en forma de incisiones paralelas y puntas de diamante talladas.

La policromía prefiere los tonos suaves y matizados: el blanco, el ocre, el rojo a veces, los grises azulados.

Una bellísima máscara Suku del tipo "hemba" se encuentra en el Museo Etnológico de Ultramar de Lisboa (Fig. IX). En el Museo de Tervuren hay varias, entre las que destaca un ejemplar con remate de animal cuyo hocico se prolonga hacia la frente blanqueada y enmarcada en un conjunto de líneas rojas, blancas y oscuras, alternando con clavos dorados (Fig. X), y otra máscara casco que ha perdido la rafia del collar (12). En la colección J. VANDER STRAETE-LASNE existe un modelo que está rematado con crestas (13).

Recordando que a veces es difícil distinguir entre máscaras Yaka y Suku nos encontramos, en concreto, con una que se encuentra en el Museo Etnológico de Ultramar de Lisboa que presenta un rostro esculpido con trazos claramente atribuibles al estilo Suku, por su sobriedad y delicadeza, pero la rafia abundantísima de su collarino hace pensar en una obra Yaka. Podría ayudarnos en el análisis el tocado con el que remata la cabeza, pero este detalle no es decisivo ya que no es de los repetidos en ambos estilos, pues está formado por tejido de rafia bordeado de trenzas de la misma fibra, formando una sola cresta central de la que caen dos piezas a cada lado al extremo de las cuales se sujeta el collarino de fibras. Quizá el detalle de la cresta central pueda ser Suku, lo que añadido a la forma de esculpir el rostro la haría atribuible a esta tribu (Fig. XI). Pero también podría contener en esa especie de remate-cresta materia mágica, como contienen muchas máscaras Yaka. Aunque, igualmente el llevar materia mágica podría ser una nota Suku, ya que el afaán de conciliarse con las fuerzas del más allá, espíritus buenos y malos, poderes temibles de la naturaleza, existe en ambas tribus y en todas las de la región.



Ciertas máscaras van provistas de cuernos y se piensa pudiera ser un atributo masculino, aunque se ignora su verdadero significado.

Estas máscaras "hemba" influyen en los Mbala del Sur y en el estilo Yaka de la región de Panzi.

Máscaras gigantes "kakungu". Estas máscaras son enormes, pueden alcanzar un metro de altura o más. Son expresivas, incluso imponentes, para llamar la atención sobre el poder del que las posee. El rostro esculpido es masculino, con rasgos exagerados por la forma de tallar la madera y por el colorido.

Toda la máscara va rodeada de fibras sujetas a unos orificios. La frente enorme, se abomba sobresaliendo casi a modo de visera sobre los ojos relativamente pequeños, hundidos, con párpados caídos, pintados de blanco, con una línea oscura, rehundida, en el centro. Las mejillas se inflan, casi de forma esférica, o cuelgan abolsadas a ambos lados de una nariz casi troncocónica, ligeramente modelada en el extremo inferior. La boca se reduce a una pequeña abertura con dientes o a una forma tubular saliente semejante a la de las esculturas. El mentón vuelve a ser voluminoso, redondeado, y se pinta de blanco. El blanco y el rojizo-pardo son los dos colores predominantes en estos rostros. Las orejas se reducen a lo mínimo. Algunas de estas máscaras llevan pestañas añadidas al párpado superior, a base de pelos animales. El conjunto de rasgos sugiere una alegría extraña que se aviva con la danza en ritos de iniciación y de fecundidad.

A este tipo de máscaras Suku pertenece, según mi criterio, la que F. MONTI atribuye a los Yaka (14), así como la que LEIRIS-DELANGE reproducen, de una colección particular (15), y las que CORNET muestra de la colección VANDER STRAETE (16).

La máscara "kazeba" es más pequeña formando pareja, en las danzas, con la gigante "kakungu", pues la "kazeba" es femenina.

El rostro está esculpido en madera pero luego ha sido totalmente cubierto con "ngula" rojo (polvo de madera roja) y con "mpembe" blanco (caolín). Los ojos y la boca quedan marcados con trazos oscuros a ambos lados de las aberturas profundas. El mentón se prolonga, blanqueado, y termina en una especie de agarradero para sujetar el conjunto de la máscara. Abundantes fibras rodean el rostro de la "kazeba".

Estas máscaras se usan en las danzas de ritos de fecundidad y en fiestas públicas para celebrar acontecimientos de la vida cotidiana.

#### 1.2.4. ESTILO HUNGANA.

Las máscaras de las tribus Hungana parecen variantes de las Suku, Mbala y Pende. Sin embargo, existen algunas enigmáticas, con rostros en los que se mezclan los rasgos humanos y animales. Esto ocurre en una del Museo de Tervuren que está tallada en madera, con deformaciones llamativas. La mitad del rostro está ennegrecida por el fuego y la otra mitad

pintada de blanco. La nariz recuerda un hocico de cerdo o el extremo de una trompa de elefante. Los ojos son diminutos. Alrededor lleva perforaciones para sujetar el collarino de rafia que, en este caso, se ha perdido.

#### 1.2.5. ESTILO MBALA.

Son raras las máscaras entre los Mbala. Unicamente las usan las tribus del Sur de la región de Kikwit. Están esculpidas en madera con un rostro alargado y cabellera abundante de fibras. Sirven en los ritos de iniciación.

#### 1.2.6. ESTILO HOLO.

La influencia de las máscaras zoomorfas Yaka se manifiesta entre los Holo: cabezas de animales, en especial de antílope y de búfalo, se han esculpido en madera de una forma magistral y con enorme realismo (17), realzado por una policromía rica y por el collarino de rafia. También esculpen máscaras con rostro humano, pero son menos frecuentes. Según las costumbres de las tribus de toda la región Kwango-Kwilu, los Holo utilizan estas máscaras en las danzas que siguen a los ritos de circuncisión.

#### 1.2.7. ESTILO PENDE.

El escultor Pende, el "mbembo", tiene una situación social destacada y debe observar ritos y

y prescripciones cuando esculpe las figuras exentas o las máscaras. Los Pende son los principales escultores de máscaras del Zaire. Consideran a las máscaras como accesorios sagrados que se utilizan principalmente en los ritos de circuncisión. Aún cuando se usan máscaras en danzas de festividades de la aldea, no por eso se las considera como objetos puramente profanos. Las máscaras se asocian constantemente a las fuerzas del más allá. Deben cuidarse y conservarse ocultas una vez utilizadas.

Una particularidad en la utilización de las máscaras Pende es la del complemento del atuendo del bailarín que la lleva. El bailarín lleva un traje de rafia tejida, que cubre por completo su cuerpo. En los movimientos de la danza las máscaras cobran vida y fuerza (Figs. I y II).

Las máscaras de los Pende occidentales se clasifican en tres grandes grupos: "mingangi", "mbuya" y "giphogo".

a) Máscaras "mingani". Es una variedad de máscaras en las que el escultor no interviene tallando la madera, ya que el rostro circular está hecho de fibras trenzadas lo mismo que la vestimenta que envuelve el cuerpo del que danza. La variante más característica se llama "gitenga" y la colocan unos ojos salientes en forma de gafas. Un abundante collarino de rafia oculta el cuello.

Estas máscaras representan el espíritu de los antepasados y se dedican a su culto y a las ceremonias de la circuncisión. Las llevan los guardianes de los campos secretos y transmiten a los neófitos las leyes ancestrales. Aparecen también estas máscaras

ras en la ceremonia de investidura del jefe y cuando se inaugura la choza vivienda del jefe.

b) Máscaras "mbuya". Son máscaras de madera rematadas con una peluca de fibras o cuerdas. La mayoría presentan los trazos del rostro y la estructura general muy constante, de tal manera que podríamos hablar de un estilo homogéneo en la región de Katundu, con un foco-escuela bien determinado: la escuela de Katundu. Estas máscaras tienen una parte de madera bien esculpida, con la frente abombada, con las cejas en relieve que surcan de uno a otro extremo el rostro y avanzan unidas en punta hacia el entrecejo suavizando la arista de la nariz, un poco respingona y ancha. Los ojos, perforados, llevan el párpado superior en forma de triángulo redondeado en sus extremos, que parece caerse para cerrarlos. La boca adopta formas variadísimas, casi siempre con labios señalados con relieve y entreabierta mostrando los dientes. Los pómulos sobresalen y llevan líneas de tatuaje. Pocas veces se ven las orejas, que suelen ir ocultas con la fibra que sube desde el cuello o las cuerdas que caen a modo de cabellera. El elemento más identificador para este tipo de máscaras Pende son las cejas, aunque algunas, las menos, no las posean.

La diversidad de las máscaras "mbuya" es enorme. Pueden reproducir los personajes típicos de la tribu, caricaturizándoles. Cada máscara recibe un nombre propio, unas características peculiares, tiene una canción y una danza propias de acuerdo con el personaje representado. El que la lleva e interpreta la danza hace gestos y adopta posturas ridiculizando al perezoso, al orgulloso, al presumido, divirtiéndose

a la gente que se ha agrupado a su alrededor.

Estas máscaras pueden intervenir también en ritos de circuncisión. Cuando representan al jefe de la tribu llevan un tocado de rafia retorcida formando una especie de cuernos que se alzan verticales. La pareja del jefe y su mujer danzan solemnemente, el jefe "a la manera de los leones", con un espantamoscas en la mano (Figs. XII y XIII), la mujer con gesto de dignidad. La máscara del jefe lleva un collarino de rafia tejida lo mismo que la de su mujer y ambas tienen las mejillas tatuadas con líneas pintadas de blanco. La policromía es sobria, el rojizo terroso, el blanco y algunos trazos negros realzan los rasgos. Predomina el colorido de la madera. La máscara de la mujer del jefe recibe el nombre de "kambanda" y la del jefe se llama "fumu". Los rasgos de ambos rostros evidencian el estilo Pende de Katundu. La máscara del jefe puede llevar una barba de fibras (18), (19).

La máscara del adivino, llamada "nganga ngombe", tiene una expresión de serenidad y tranquilidad, reflejada en los trazos de su rostro. Su peinado termina en puntas de tejido como la del jefe de tribu, pero lleva una especie de casco-gorro tejido de rafia y pelos, como algunas de las que se encuentran en el Museo de Tervuren (Fig. XIV).

La máscara "mbuya" llamada "tundu" representa al farsante y es una de las más diferenciadas. Se caracteriza por un conjunto de rasgos que dan al rostro un hermetismo y una sensación de satirizar y ridiculizar ciertas actitudes humanas. El rostro se hace casi triangular, a pesar de su frente abombada.

Se acentúan las mejillas con tallas en la madera y ranuras pintadas de blanco sobre las que lleva los tatuajes típicos a nivel de las sienes. Alrededor lleva la peluca de cordones y trozos de tejido de rafia. Una prolongación, a modo de mango, permite agarrarla (Fig. XV) (20).

De un realismo sorprendente y muy similar a esta es una de la colección Baron Lambert de Bruselas (21). La madera tiene una bellísima pátina verdosa en la que destacan las líneas blancas de las mejillas y la boca con sus dientes blancos. El collarino de rafia tejida se conserva en el cuello y va sujeto a la parte inferior del rostro. La peluca de cordoncitos cae lisa o en nudos hacia atrás. En las más antiguas se introducían trocitos de bambú en los cordones del pelo y las cabelleras eran menos abundantes y caían hacia la frente, a modo de flequillo, y hacia los lados.

En alguna de estas máscaras faltan detalles que nos hacen pensar en otro foco artístico o en etapas de la evolución del estilo Pende. Uno de estos detalles es el de las cejas, que no se juntan en el entrecejo avanzando en punta (como cuando esquematizamos un pájaro volando) sino que se continúan en línea, formando casi un fragmento de parábola en torno a los ojos (22). Tampoco presentan tanto relieve como en las de estilo "katundu", ni se colorean en tono gris-negruzco. Su aspecto es triste, por lo que podría ser la personificación del enfermo. Triste y cansado es el aspecto de la máscara "ndondo", representando la figura del pigmeo, que se deja caer en el suelo y debe ser levantado con esfuerzo. Los dientes se aprietan con fuerza y los ojos tienen los par-

pados más caídos que habitualmente. Un caracol tallado en la madera, junto a la oreja, sustituye al tatuaje de las sienes (23). La madera ha sido coloreada con rojo y blanco y tiene las líneas típicas en ojos y dientes.

La máscara del "loco" es una amalgama de trazos confusos y encarna también al epiléptico que se quema un lado del rostro al caerse al fuego. Otras deformaciones y anomalías aparecen en la representación cómica que se celebra a la vuelta de los circuncisos a la aldea. La fealdad o deformidad de unas contrasta con la belleza y delicadeza de trazos de otras (24).

Entre las máscaras "mbuya" podemos encontrar unas que representan la máxima elegancia del personaje y otras los seres más deformes y feos de la tribu. Las más hermosas prolongan su mentón con un decorado geométrico, a modo de barba, con brillante policromía, y se las conoce con el nombre de "kiwoyo".

En lugar de los cordones cayendo en forma de pelo, varias máscaras "mbuya" llevan una especie de gorro cónico o troncocónico, tejido y entremezclado con pelos. Al cuello, en vez de rafia tejida, aparecen fibras cortas sujetas a la base del rostro. Máscaras de este tipo hay en el Museo de Tervuren (Bélgica) y en el Museo del Hombre (París) (25).

Además de estas máscaras con rostro humano, los Pende esculpen otras "mbuya" con rostro zoomorfo, sobre todo con cabeza de búfalo, el "pakasa". Estas máscaras las llevan los guardianes del campo de circuncisión.



c) Máscaras "giphogo". Son enormes máscaras-casco de madera que cubren completamente la cabeza del que las lleva y llega hasta los hombros. Las formas esculpidas están muy logradas y se realzan con colores: azul, blanco, negro, rojo. El mentón de estas máscaras se prolonga por una especie de discos superpuestos, salientes, rematados con triángulos pintados de blanco y negro. La nariz prominente arranca del punto en el que se unen las cejas señaladas con un trazo oscuro realzado con blanco. Los ojos almendrados, con una ranura en el centro, se esculpen en órbitas casi planas. La frente abombada se continúa hacia el cráneo por una forma de casco. Cubre la cabeza un gorro ligeramente convexo, que termina en un saliente (Fig. XVI) (26). Ejemplares de este tipo de máscaras se encuentran en el Museo de Tervuren, en el de Lowie de Berkeley (USA) y en Etnográfico de Ginebra.

Las máscaras de los Pende orientales, del Kasai, son menos realistas que las de los Pende occidentales. Domina la abstracción y la simplicidad de trazos, las formas triangulares, los ojos y la boca prominentes o simplemente agujereados. A veces la boca se marca sin perforar la madera. La policromía va desde el blanco sobre los párpados cerrados y el rojo o el negro en el resto del rostro. Las hay también ovales y llevan fibras de rafia poco abundantes, como pueden verse en el Museo de Tervuren.

Un tipo de máscara Pende usada para protegerse de las complejas influencias de las mismas máscaras o para beneficiarse permanentemente de sus virtudes, es usado por los guardianes de las máscaras, los escultores y sus familias. Se trata de unas más-

caras miniatura, para llevarlas colgadas al cuello, talladas generalmente en marfil, y son las más conocidas. BASCOM dice que también las hay de hueso, madera y de metal fundido, como el plomo, el cobre y el latón.

Se puede considerar a estas máscaras como una miniaturización de las máscaras "mbuya" y son conocidas con el nombre de "ikhoko". Se reservan a los hombres y las mejor conocidas son las de la "chefferie" de Katundu. Su estilo es refinado y deriva de las de madera "mbuya", por lo que también se repiten los mismos tipos iconográficos: del jefe, el loco, el orgulloso, etc. (27). A veces se les añade rafia a modo de cabellera (28).

Así como las "ikhoko" de marfil están reservadas a los hombres, las mujeres y los niños las llevan de madera o las esculpidas en la semilla particularmente dura de "muhafu" (Canarium Schweinfurtti). La escultura en granos se practica en la orilla derecha del río Kwilu.

Estas máscaras minúsculas las hacen los Pendes tanto orientales como occidentales. Los orientales, del Kasai, prefieren reproducir en miniatura las máscaras "giphogo". Muchas de estas máscaras tienen una bella pátina dorada, acentuada por el uso.

TORDAY, primer explorador de la región, creía que esas pequeñas máscaras serían amuletos contra las enfermedades. Otros autores las consideran una especie de "diploma" para los que han participado en los ritos de iniciación. Hoy se piensa en su significado más amplio, ligado al de la máscara misma, sea cual sea su tamaño.

NOTAS

2. ESTUDIO Y CLASIFICACION POR ESTILOS TRIBALES.

1. AREA SUR-OESTE.

1.1.1. ESTILO KONGO.

- (1) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 332, fig. 385.
- (2) CORNET, J., o.c., p. 34, fig. 13.
- (3) MONTI, F., African Masks, p. 140, fig. 65.

1.1.2. ESTILO TEKE.

- (4) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 333, fig. 386.
- (5) BASCOM, W., o.c., p. 138, fig. 96.
- (6) LAUDE, J., o.c., p. 154, fig. 111.

1.2.1. ESTILO YAKA.

- (7) CORNET, J., o.c., p. 66, fig. 34.
- (8) Id., ibid., p. 68, fig. 35 y p. 71, fig. 36.
- (9) BASCOM, W., o.c., p. 143, fig. 102 y p. 153, fig. 110.
- (10) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 125, fig. 125.  
LEUZINGER, E., Arte del Africa Negra, fig. 36.
- (11) MONTI, F., o.c., p. 149, fig. 69.
- (12) Id. ibid. p. 118, fig. 54.
- (13) CORNET, J., o.c., p. 84, fig. 43.
- (14) MONTI, F., o.c., p. 149, fig. 69.
- (15) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 346, fig. 405.
- (16) CORNET, J., o.c., p. 87, fig. 44 y p. 88, fig. 45.

1.2.6. ESTILO HOLO.

- (17) CORNET, J., o.c., p. 100, fig. 50.

1.2.7. ESTILO PENDE.

- (18) CORNET, J., o.c., p. 107, fig. 54.
- (19) FAGG, W., o.c., lám. 13.
- (20) Id., ibid., p. 103, fig. 51.
- (21) CORNET, J., o.c., p. 105, fig. 52.
- (22) Id., ibid., p. 106, fig. 53.
- (23) MONTI, F., o.c., p. 119, fig. 55.
- (24) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 344-345, figs. 401-402.
  - LEUZINGER, E., o.c., lám. 177.
  - CORNET, J., o.c., p. 111, fig. 58
  - BASCOM, W., o.c., p. 144, fig. 104.
- (25) MONTI, F., o.c., p. 121, fig. 56.
- (26) BASCOM, W., o.c., p. 145, fig. 105.
  - FAGG, W., o.c., lám. 14.
- (27) CORNET, J., o.c., p. 108, fig. 55 y 57.
- (28) Id., ibid., p. 112, fig. 59.

2. AREA CENTRO-SUR.

2.1. REGION DE LOS KUBA.

2.2. REGION DE LOS CHOKWE.

2. AREA CENTRO-SUR.

2.1. Región de los Kuba.

Estilos: Kuba, Ndengese, Kete, Biombo, Lulua, Mbagani, Lwalwa y Salampasu.

2.1.1. ESTILO KUBA.

Los escultores Kuba son especialistas en el rostro humano, empleado incluso como elemento decorativo en objetos de uso corriente, como puede ser una copa. Incluso hacen sus ensayos de retrato, en la figura de sus reyes, logrando un realismo impresionante, pero pueden llevar el tema al dominio de lo abstracto con maestría asombrosa y lo logran plenamente en las máscaras antropomorfas, esculpidas en madera o construidas con pieles, caurís, metal, perlas y elementos diversos, que sobrepasan, a veces, el límite de una sobria decoración.

La creación de un estilo nuevo de máscaras, es un dato histórico conservado entre las tribus Kuba. Las más conocidas tratan de figurar a los héroes míticos nacidos de Dios y sus descendientes terrenos, el rey mismo, su mujer y sus hijos.

La máscara del rey se conoce con el nombre de "Mwaash a mbooy". Este tipo de máscara se hace con un armazón de nervaduras de hojas de palmera cubierto con corteza y telas de rafia, adornada con perlas y caurís. La parte que cubre la cara se hace con piel y se aplica sobre ella una nariz de madera y una boca adornada con perlas. En la parte superior se prolonga

por una especie de trompa de elefante que termina en un penacho de plumas rojas de loro o caurís entrelazados al tejido de rafia. Los ojos están figurados por caurís rodeados de perlas rojas, las cejas con una doble fila de perlas blancas tienen su réplica en el centro de la mejilla. Un collarino de rafia por la parte posterior oculta el cuello del que la lleva. En la parte delantera hay un saliente de tejido de rafia y caurís para apoyar esta máscara-casco. El aspecto de las formas es geométrico, abstracto. Es una máscara masculina y está reservada a ciertos hombres de la familia real y representa al "woot", el primer antepasado que se casó con su hermana y fundó la dinastía. Se conservan máscaras "mwaash a mbooy" en el Museo de Tervuren (1) y en colecciones particulares (2), (Fig. XVII).

La versión femenina es la máscara "Ngaady mwaash" que representa a la hermana de "woot" desposada por él. Es una máscara muy lujosa. Esculpida en madera, pintada con rica policromía y adornos geométricos de conjuntos de triángulos y otros motivos Kuba. Los colores usados más frecuentemente son el negro, el blanco y el amarillo. El tocado es de rafia tejida con adornos de caurís y un remate de franjas de abalorios y perlas de colores en la parte superior. Hacia la frente esta franja dibuja entrantes y salientes. Los ojos, cerrados, sobresalen ligeramente en forma de almendra. La nariz triangular y la boca con incisiones están semiocultas por una franja tejida de abalorios en un decorado de tipo trenza, con colores llamativos. Por detrás cae un corto collarino de tejido de rafia. Las orejas suelen añadirse, esculpidas aparte, con gran realismo (3).

Esta máscara "Ngaady mwaash" ofrece dudas y se ha interpretado de formas diferentes desde que se conoce. BASCOM, en sus primeros estudios sobre una máscara tipo "ngaady", la llamó "shene-malula" (4) y estaban de acuerdo con él LEUZINGER (5), TORDAY y JOYCE (6). Pero posteriormente cambia de opinión en su obra "African Art in Cultural Perspective", después de conocer unas notas de H. VAN GELUWE en "Art of the Congo" (7) y el estudio interpretativo que hacen sobre la misma máscara LEIRIS y DELANGE en "African Art" (8) y CORNET en "Art de l'Afrique noire au pays du fleuve Zaïre" (9). Esta nueva interpretación se reafirma con la identificación "shene-malula" como un tipo de máscara con órbitas perforadas y profundas por E. VON SYDOW (10) y por SIEBER y RUBIN (11). Sin embargo, ELISOFON y FAGG (12) identifican una máscara con estos rasgos como "gari-mwaash". TORDAY y JOYCE identifican otras dos máscaras como "shene-malula" y "gari-mwaash" en su obra "Les Bushongo" (13).

La máscara "shene-malula" y otras semejantes se usaban en la asociación Babende que sirvió como policía secreta del rey. Son de estilo más popular, distinto del cortesano. Se esculpen en madera blanda, clara, y se recubren con dibujos geométricos. En el Museo de Tervuren se conservan varias máscaras de este tipo (14).

La máscara "ngaady" aparece llevada, durante la danza ritual, por una mujer. Este hecho es muy poco frecuente en Africa. Se enfrenta a la máscara "mbooy" y es conquistada por ésta, que es llevada por un hombre del clan real, el heredero. Esto ocurre en las ocasiones en que la danza no es de rito de circun-



cisión, ya que en estos casos la lleva otro miembro del clan real, no heredero. En este complejo de danzas interviene una tercera máscara, la "mboom", que representa al rival de "mbooy", que pretendía igualmente a su hermana-esposa y lucha por arrebatársela.

Las interpretaciones de la máscara "mboom" son variadas y van desde considerarla la personificación de un hombre hidrocefálico o de un pigmeo, hasta decir que era una especie de "plebeyo de bajo rango", que no podía casarse con la hermana de "woot".

La máscara "mboom" está esculpida en madera y es un tipo de máscara-casco. En todas las que se conocen del Museo de Tervuren y de colecciones particulares (15) se encuentra un rasgo repetido y que la identifica: la frente muy abombada que sombrea los ojos, apenas señalados con una ranura oscurecida. En todas ellas la frente va cubierta por láminas de cobre brillante y tres bandas hechas con abalorios azules de color claro u oscuro, que se juntan en el entrecejo. El cráneo se cubre con una especie de gorro de piel o tejido, que remata con otra fila de abalorios y conchas en formas geométricas. La superficie del rostro se ha decorado en su totalidad con relieves en punta de diamante, típicos Kuba, alternando con láminas de cobre que señalan las mejillas y la boca, ésta de forma cóncava y rodeada por una fila de abalorios blancos y rojos. La nariz, saliente y ancha, está surcada por una franja tejida con abalorios de colores, como es habitual en otras máscaras Kuba. Esta franja se repite, con sólo abalorios blancos, de un extremo al otro de las orejas, esculpidas en la misma estructura del conjunto.

Los rostros terminan en un mentón ligeramente apuntado, adornado con el tema de abalorios blancos, verdes y azules y una fila de caurís. A modo de barba, cuelgan sujetas a fibras de rafia unas semillas brillantes de color marrón. En el centro mismo del mentón y de la barba cuelgan una perla blanca y un trozo de piel de gineta, con sus manchas conservadas, o de otro animal, con añadidos de perlas y trozos de metal. El conjunto, de una gran riqueza decorativa, nos da una versión del rostro humano lleno de belleza en su abstracción.

Los tres tipos de máscara Kuba "mbooy", "ngaady" y "mboom" pertenecen a la etnia Bushongo, aunque los Kuba de otras etnias esculpen máscaras en madera policromada en forma de casco, con menor riqueza decorativa que las que hacían los escultores para la corte y los miembros de la familia real. Algunos autores incluyen en este grupo las máscaras "shene-malula", de la sociedad Babende (Fig. XVIII).

En el Museo de Tervuren (Fig. XIX) (16) se encuentran máscaras-casco de madera con las órbitas pintadas de blanco y otros colores en el rostro. Los rasgos son muy estilizados, la nariz recta, la boca cerrada, los ojos reducidos a una línea con cejas arqueadas y, en la parte superior, una especie de saliente. Fibras de rafia simulan la barba en torno al mentón puntiagudo (17).

Las más características tienen los ojos en tubo, salientes y rodeados de agujeros sobre órbitas circulares y la nariz saliente. El rostro se decora con incisiones acentuadas con colores marrón y blanco. Un tejido de fibras remata la cabeza a modo de tocado.

Contrastan estas máscaras Kuba con las anteriores, desde el punto de vista decorativo. Pero no están desprovistas estas últimas de elementos decorativos por pobreza o incapacidad, sino que llevan otros motivos más sobrios y, lo que es más importante, con otro simbolismo. En las máscaras cortesanas la decoración significa prestigio y es el sello distintivo de las máscaras destinadas a miembros reales en las danzas.

Todos los elementos decorativos Kuba tienen su nombre propio y su significado. Se llama "imbolo" al dibujo de base formado por el entrecruzado de dos líneas paralelas pareadas. Si los extremos son redondeados se llama "dorso de cabeza de pitón"; si son bucles, "xylófono"; si termina en triángulo, "pie de Matama". No hay monotonía y cada uno revela la sensibilidad del artista.

#### 2.1.2. ESTILO NDENGESÉ.

No se conocen máscaras Ndengese. Es posible que de usarlas, se sirvieran de las que hacían sus vecinos Kuba, ya que existen múltiples lazos históricos entre ambos grupos.

#### 2.1.3. ESTILOS KETE Y BIOMBO.

Las tribus Kete y Biombo son vecinas de los Kuba y de los Salampasu, por lo que su escultura recibe influencias de ellas, al igual que de los Pende orientales.

Abundan las máscaras de madera esculpida, llenas de fantasía, entre ambas tribus emparentadas culturalmente. Ambas tienen el tipo de máscara-campana, semejante a la Kuba pero con características propias del estilo Kete-Biombo. Los Kete del Sur están emparentados con los Songye, por lo que sienten también sus influencias. En algunas ocasiones se ha llegado a identificar a obras Kete con las de los Bindji, considerada una subtribu Kuba. LEIRIS y DELANGE dicen que los Kete usan máscaras similares a las de danza en la sociedad "kifwebe", muy extendida entre los Luba y los Songye.

Se atribuye al estilo Kete-Biombo una máscara de madera y fibras de la colección J. VANDER STRAETE (LASNE) (18), tipo casco o campana, con remate de rafia a modo de barba. La policromía es bellísima. Los tonos rojizos se usan para la superficie del rostro y los oscuros en el tocado, pero sobre ellos se encuentran bandas de líneas y triángulos blancos y negruzcos, círculos y dameros que recuerdan los abundantes tatuajes de muchas esculturas de sus vecinos. Los ojos almendrados, globulares, tienen el párpado inferior blanqueado; las cejas señaladas con una línea negra acentúan la concavidad de las órbitas. Otra línea negra surca la frente verticalmente para unirse a la nariz pequeña con aletas adornadas con blanco. La boca en forma tubular lleva también líneas blancas y oscuras. Tres salientes rematan el tocado. Similar a ésta, con colorido más pobre y decoración más sobria se encuentra en el Museo de Tervuren otra máscara Kete.

En algunas máscaras se completa la decoración con láminas de cobre. Otras tienen los ojos cónicos protuberantes. La protuberancia de la boca destaca en una máscara clasificada por MONTI como Bindji (19) y que se encuentra en el Museo de Ter-vuren. Es de madera oscura con las órbitas y los párpados pintados de blanco. El conjunto presenta un aspecto extrañamente abstracto. La frente muy abombada, la nariz triangular, recta y ancha, se corta para que la boca salga en un volumen geometrizado. El mentón se apunta recortándose hacia las orejas. Esta máscara vista de perfil nos recuerda una fase lunar fantaseada. De frente evoca las máscaras Kuba "mboom" reducidas a una sobriedad de líneas y de decoración sorprendentes.

En estas tribus las máscaras van ligadas a ritos de circuncisión, especialmente las más planas, con ojos perforados y frente ligeramente abombada, pero con la misma decoración de triángulos rojos y blancos y remate de rafia (Fig. XX).

#### 2.1.4. ESTILO LULUA.

Llama la atención entre los Lulua el poco cuidado prestado a las máscaras como figuración del rostro humano si las comparamos con los rostros de sus estatuas, sobre todo de las femeninas, en las que las formas suaves y elegantes, las proporciones de los rasgos, son características constantes, aunque sea como resultado de múltiples influencias.

El estilo de las máscaras se aleja del estilo Lulua de las estatuas y se convierte en un estilo relativamente tosco. Son de madera, de forma cóncava, para permitir la introducción del rostro del que la lleva, en su cara interna y convexa hacia el exterior. Pero incluso en la convexidad externa juegan de nuevo las formas cóncavas, que permiten colocar los ojos en órbitas agujereadas. La nariz apenas se dibuja y la boca sobresale por una moldura que lleva dientes incrustados (20).

Los Lulua tienen ritos de circuncisión y en ellos intervienen las máscaras, especialmente en los momentos de danza.

Una bella máscara de danza de circuncisión se encuentra en el Museo de Tervuren. La estructura, similar a todas las conocidas, permite colocar la máscara delante del rostro del bailarín. Las concavidades se acentúan en las órbitas hasta las mejillas y en el centro se abren los ojos en forma de almendra. La arista que une las concavidades orbitales forma la nariz, achatada, agujereada, y con unos eslabones de cadena. La boca está formada por otra forma cóncava lisa. La parte inferior del rostro, agujereado, permite sujetar un tejido de fibras a modo de collarino en tonos marrón. El conjunto de la máscara de madera está policromado. Las órbitas ennegrecidas con pátina azulada. La misma tonalidad se emplea para las líneas-cejas dobles, las figuras geométricas del cráneo y las líneas de picos o quebradas que adornan la parte inferior de las mejillas, alternando con blanco y, a veces, con el mismo color de la madera. La impresión de un cubismo pictórico completa la obra del escultor que se ha sujetado a los cánones habi-

tuales (21), pero la policromía puede ser muy variada.

Otras máscaras-casco Lulua llevan una decoración con predominio de tonos rojizos y blancos además del negro. Incluso el remate en cuernos o en forma de peineta evidencian influencias de otros estilos de tribus vecinas. Una de estas máscaras del Museo de Tervuren ( Fig. XXI) nos recuerda modelos Kuba. De forma oval, remata su parte superior con una peineta decorada con líneas rojas y blancas sobre la madera. En el extremo inferior se alarga con un agarradero. Las órbitas, casi circulares, profundas, se acentúan con líneas blancas sobre el rojo de la superficie del rostro. La boca, casi rectangular, saliente, enseña los dientes. Las mejillas y el tocado van decorados con figuras geométricas en rojo y blanco sobre negro, o en blanco sobre rojo.

Otras variantes observadas en las máscaras Lulua, conservadas en el Museo de Tervuren, son: forma oval del rostro de madera, ojos perforados de forma rectangular y frente abombada, saliente, con labios y nariz prominentes. La cabellera está simulada con fibras, tejidos y plumas . El color blanco puede cubrir por completo la madera o ser un detalle del decorado, a base de líneas alternando con negro y rojo, reflejo de las escarificaciones de las estatuas. La rafia se encuentra también en la barba y puede alternar con piel para cubrir el cráneo en las máscaras casco, como es el caso de una, muy hermosa, llamada "kamunga" (Fig. XXII).

2.1.5. ESTILO MBAGANI.

Esta tribu es muy numerosa pero no es bien conocida en cuanto a su actividad artística. A una parte de sus miembros se les llama también Babinohi, por lo que surgen dificultades a la hora de clasificar sus máscaras. Sin embargo, las máscaras Mbagani con rostro humano tienen una expresión femenina llena de serenidad.

Estas máscaras son de forma triangular, con la frente abombada, órbitas enormes y mentón apuntado. La nariz triangular termina horizontal, dejando un espacio para la boca prominente. En las enormes órbitas blanqueadas se alojan unos ojos globulares, blanqueados también, con un trazo rojo bordeando los párpados y oscuro en el centro. Ese trazo rojo se repite en torno a la nariz, las órbitas y sube a rematar el cráneo en el que se ha dejado en la madera un saliente agujereado para sujetar las fibras de rafia a modo de cabellera (22).

Estas máscaras se usan en ritos de iniciación en las sociedades tribales.

2.1.6. ESTILO LWALWA.

A pesar de que la tribu Lwalwa no es muy conocida, se sabe que sus esculturas gozaban de buena fama en toda la región y que recibían encargos de otras tribus.



Las máscaras Lwalwa se reconocen por una expresión muy particular dada al rostro por la nariz y los labios. Las más abundantes son las utilizadas en los ritos de circuncisión en el marco de las sociedades tribales. Pueden clasificarse en cuatro tipos diferentes: "nkaki", "shifola", "mvondo" y "mushika".

a) Máscara "nkaki". Este tipo de máscara representa un rostro masculino con unos rasgos exagerados, como son la nariz enorme, saliente y arqueada desde la frente, prolongándose hasta formar una especie de cresta en medio de la cabeza. Los labios son también salientes, separados del conjunto del rostro, redondeados o angulosos. El mentón acaba en punta redondeada. Los ojos perforados, ligeramente oblicuos, ocupan una oquedad formada entre el saliente de las cejas y el suave redondeado de las mejillas. Dos trazos blancos acentúan los párpados. Las orejas son pequeñas. Una especie de casco cubre la cabeza. Este casco lleva un remate en relieve con dibujos en punta de sierra o un rayado.

La madera de estas máscaras está policromada con tonos negruzcos y rayas rojas. Entre los labios y la nariz se ven dos agujeros por los que se hace pasar una cuerda para que la sujete el portador de la máscara con los dientes.

Se conservan máscaras "nkaki" en el Museo de Tervuren y en colecciones privadas (23).

b) Máscara "shifola". Las características de esta máscara son semejantes a la "nkaki". Se diferencia de ella por tener la nariz más corta y redondeada .

c) Máscara "mvondo". Es una máscara de hombre y de estructura más abstracta que la "nkaki" (Fig. XXIII). El rostro está tallado en la madera a base de planos y aristas. El rasgo distintivo de la nariz enorme que arranca de la frente y remata el cráneo, se repite.

d) Máscara "mushika". La forma es muy semejante a la "mvondo" y es femenina. El peinado es similar al que llevan las mujeres en la vida real. La nariz no sobrepasa la mitad de la frente. Los ojos son dos anchas aberturas horizontales y en el extremo, hacia las sienes, se ven escarificaciones en relieve, que corresponden a tatuajes tribales. Las orejas son pequeñas y el mentón puntiagudo. Los labios carnosos y salientes. Como en las demás máscaras Lwalwa las líneas abstractas dominan el conjunto.

Las máscaras tienen un profundo significado para los Lwalwa. Se las considera sagradas. Las masculinas sólo se sacan de noche para evitar que las vean las mujeres, pues podría ser peligroso que las vieran durante el día.

Entre las tribus del Zaire los danzarines Lwalwa tienen fama de ser los mejores. Sujetan con los dientes la cuerda que se anuda bajo la nariz de la máscara para mantener ésta delante del rostro.

#### 2.1.7. ESTILO SALAMPASU.

Los hombres que forman parte de las tribus Salampasu han recibido el nombre de "cortadores de cabezas" entre las tribus vecinas que les temían por su belicosidad.

Los Salampasu usaban máscaras en los casos de condenas a muerte.

Los escultores Salampasu han combinado en las máscaras la madera, el metal y las fibras. La clasificación de estas máscaras viene establecida por las técnicas empleadas, ya que las formas son siempre las mismas.

Podemos distinguir dos tipos de máscaras: totalmente vegetales, similares a las obras maestras de paja y resina de la región del Kwango y de Angola, y de madera tallada.

Las máscaras vegetales están hechas con fibras trenzadas. Tienen forma de escudo y los rostros alcanzan un elevado grado de abstracción. Los trazos más constantes son los típicos Salampasu: frente abombada, nariz triangular, pequeña boca cuadrada y mentón puntiagudo. Una muy bella del Museo de Tervuren (Fig. XXIV) se remata con un gorro cónico en tonos ocre, rojo y marrón, también tejido.

Las máscaras de madera presentan variedades dentro de la tónica general del estilo Salampasu, debido a los distintos fines para los que se usan. Incluso se distinguen las variedades por el tipo de accesorios que corresponden a las distintas fases de la iniciación.

La frente, en estas máscaras de madera, es abombada, formando una hendidura en la que se alojan los ojos reducidos a simples rendijas o a espacios triangulares perforados. La boca empieza en la base de la nariz, ancha y plana, y deja ver los dientes

pintados de blanco, puntiagudos. Las orejas troncocónicas, muy pequeñas, llevan a veces un orificio central.

La madera de estas máscaras puede estar policromada: blanco en las órbitas, dientes y boca, y en líneas, reproduciendo tatuajes, en las mejillas; negruzco en toda la superficie del rostro, o negro profundo.

Muchas de estas máscaras se encuentran recubiertas con placas de cobre fijadas a la madera con clavos de latón. El remate del tocado puede estar formado por un conjunto de bolas de fibras trenzadas, un penacho de plumas de colores, un cono de fibras, una especie de casquete esférico, una especie de peineta, etc. El mentón se prolonga por una larga barba de fibras trenzadas, rematando con una bola tejida, o bien sin trenzar, separadas en tirabuzones, con el mismo remate de bola tejida. Estas bolas del remate de la barba o del peinado pueden ser de fibras de roten (palmera de la India).

Las máscaras más temidas y peligrosas son las que tienen la superficie recubierta con placas de cobre. Las que se llevaban en el momento de dictar sentencia de muerte están pintadas de negro (24) (Fig. XXV).

Las ceremonias de iniciación estaban presididas por máscaras, al igual que en la mayor parte de las tribus africanas. Las guardan las sociedades secretas masculinas y con ellas invocan a los espíritus en las danzas rituales sobre estrados, adornados con paneles esculpidos, que representan personajes y más-

caras, por lo que podríamos distinguir otro tipo de máscara-relieve empleada solamente como motivo decorativo.

Una de las ceremonias de la iniciación exige a sus miembros demostrar su valor guerrero matando a un animal peligroso, como el leopardo, o trayendo la cabeza de un enemigo. El papel de las máscaras está ligado a estas ceremonias, existiendo ligeras variantes. Muchas se encuentran en el Museo de Tervuren.

Los Salampasu hacen también máscaras zoomorfas muy artísticas.

## 2.2. Región de los Chokwe.

Estilos: Chokwe y Lunda.

### 2.2.1. ESTILO CHOKWE.

Las obras de arte Chokwe se incluyen entre las mejores de los pueblos africanos. Los jefes de esta tribu han buscado siempre los escultores de más talento y les han favorecido para que produjeran sólo obras llenas de calidad y belleza impecable, aún cuando su destino fuera servir de adorno a instrumentos de uso cotidiano.

Las tendencias naturalistas del estilo Chokwe, en las máscaras, se deben al hecho de que son copias del modelo vivo. El escultor escoge modelos famosos por su belleza y se ayuda, en ocasiones, tomando medidas sobre el rostro para reproducirlo fielmente, sin que por esto podamos hablar de retrato. En efecto, el modelo escogido se convierte en arquetipo que se reproduce cuantas veces sea necesario, con variantes circunstanciales.

Los rostros-máscara Chokwe están adornados con los elementos decorativos característicos de las estatuas (25).

El término usado para calificar una obra de arte bella es "utotombo", que quiere decir "ejecutado con habilidad, amor y minucioso cuidado". El mismo término utilizan los Chokwe para designar un tatuaje, una apariencia hermosa. Su sentido de lo bello está muy desarrollado. Maria Luisa BARTIN dice que en la "ejecución de las máscaras rituales femeninas llevadas por danzarines itinerantes, el escultor busca aumentar el encanto realista y con ello la eficacia de la máscara, tomando como modelo una mujer famosa por sus atractivos" (26).

Son numerosísimas las máscaras Chokwe conocidas y conservadas en colecciones particulares y en Museos. Teniendo en cuenta que los rasgos se repiten en la mayoría de ellas, analizaremos sólo algunas de las variadísimas del Museo de Tervuren y de colecciones particulares.

Según la materia de que han sido hechas podemos distinguir dos clases de máscaras Chokwe: máscaras de fibra y máscaras de madera. Dentro de esta ~~clas~~ificación encontramos tipos diversos de máscaras en función del papel que se les asigna en el recinto, en las ceremonias de los ritos de iniciación, en lugar secreto, o en las danzas ordinarias de alegría y fiesta, fuera del contexto secreto y sagrado.

a) Máscaras de fibra. La función de estas máscaras es casi puramente ritual. Las ceremonias del paso de la pubertad se llaman entre los Chokwe "mukanda", como en toda la región del Kwango, y ese mismo nombre se da al campo de iniciación. Allí el "kandanji" es circuncidado e iniciado en los secretos de la sociedad masculina adulta.

Son especialistas quienes hacen siempre las máscaras. Las utilizadas en la "mukanda" muestran una técnica especial que más habla de modelado que de escultura. El esqueleto base es un montaje de fibras duras, sobre las que se sujetan cortezas y tejidos recubiertos con resinas negras. La policromía es enorme, lograda a base de trozos de telas de colores y de fibras teñidas. Estas máscaras pueden alcanzar un metro de altura.

La máscara más sagrada e importante de este tipo se llama "cikungu". Representa a los antepasados del jefe y sólo puede ser llevada por el mismo jefe o por su sobrino, con ocasión de la ceremonia de investidura o cuando hay que hacer una ofrenda a los antepasados en el caso de desgracia pública u otros acontecimientos tribales.

La "cikungu" es una máscara de cestería con forma de rostro humano cuyos trazos se dibujan con bandas de tejido rojo y blanco, o con cordones de otros colores. En ella se pueden distinguir dos partes: la máscara que cubre el rostro del portador y el casco. El casco tiene forma de cono con cuatro alas que se abren desde un disco inferior. Las alas delantera y trasera se llaman "kapapa" y las laterales "mapaya". La decoración de este fantástico casco-sombrero se hace a base de picos de sierra y bandas azules alternando con líneas y picos en rojo y blanco. La parte de la máscara-rostro lleva un tejido, endurecido con resina, más o menos oval o rectangular sobre el que se simulan los ojos con tiras negras rodeadas de órbitas circulares rojas bordeadas con un cordón blanco. A veces la línea que señala ojos y nariz se continúa. En otros casos la nariz consiste en una tira roja que va de la frente a la boca, bordeada de blanco. La boca se abre mostrando los dientes y el mentón se prolonga sobre una forma semicircular bordeada de los mismos colores que los ojos y la nariz. Las orejas son unos discos con cruces u otro decorado (27) (Fig. XXVI).

El tocado-casco de esta máscara es una imitación en tejido del que llevan las esculturas de madera (Fig. XXVII). Un bello ejemplar de este tipo se encuentra en el Museo de Etnología de Ultramar de Lisboa.

La máscara "cikunza" sigue en importancia a la "cikungu". Preside la "mukanda" como espíritu bienhechor, que favorece la fecundidad y la caza. La forma recuerda una especie de saltamontes, evocado también por su nombre. Lleva un tocado alto, adorna-



do con anillos, y nariz prolongada hacia fuera del rostro. El remate se prolonga de tal forma, en una "cikunza" del Museo Etnográfico de Neuchâtel (Suiza), que le da aspecto de flauta, simulando al mismo tiempo la nariz.

La máscara del loco se llama "cizaluke" y se caracteriza por los detalles cómicos y ridículos adosados al rostro con bandas rojas.

La "mungenda" lleva un amplio tocado a base de cono . encuadrado con dos alas "kapapa".

La "kalelwa" representa a los antepasados en la "mukanda"; antepasados que no pertenecen al clan del jefe. Una especie de torre se eleva en el centro del tocado-casco entre las "kapapa" y las "mapaya". En el rostro se imitan los tatuajes tribales por bandas de telas.

La máscara del "citamba", el encargado de llevar los alimentos al campo de iniciación, se termina por un saliente rematado por una cimera que sostienen unas ramas arqueadas alrededor. Dos discos hacen la función de orejas. Hay quien relaciona estos discos con la imagen del sol.

Hay otras máscaras de fibras, sin rostro humano, que actúan junto a las "mukishi" en la circuncisión y son llevadas por los mensajeros. Esas máscaras se llaman "mishipo".

Un traje tejido de fibras es complemento de la máscara en las danzas y ceremonias. Las rayas de colores, los cuadrados delante del pecho y penachos de fibras sin tejer, dan un aspecto extraño al que baila.

b) Mascaras de madera. Las máscaras Chokwe talladas en madera son de las más bellas del Zaire. El escultor ha logrado un refinamiento y una elegancia poco frecuentes en la escultura negro-africana.

Hay dos clases de máscaras de madera: las "ciongo" y las "mwana pwo", llamada también "pwo".

Las máscaras "ciongo" simbolizan el jefe de la tribu en los regocijos populares, fuera de las ceremonias de circuncisión. Las hacen escultores especialistas, en las aldeas, y parecen tener su antecedente en obras de cestería o fibra, endurecidas con resinas. Llevando esta máscara, antiguamente, el jefe o su hijo, recorrían sus territorios recogiendo ofrendas a cambio de la protección dada por la máscara. Actualmente la "ciongo" acompaña a la "pwo" en la danza festiva.

La estructura de la "ciongo" presenta una armonía de formas cóncavas y convexas para conseguir un rostro humano masculino de aspecto solemne y majestuoso. Se conservan numerosas máscaras de este tipo en el Museo de Tervuren y en otros Museos y colecciones privadas.

Analizando algunas de estas máscaras se observa que tienen forma oval con un estrechamiento a la altura de la boca y un saliente en media luna como si fuera un mentón prolongado hacia delante. Los ojos, como enormes granos de café, perforados o no, sobresalen de unas órbitas rehundidas y acentuadas por los arcos ciliares prominentes. La nariz es pequeña, fina en su verticalidad, y ensanchada en sus aletas. Las mejillas se reducen a una forma cóncava

que se une a otra convexa para formar la boca enorme, de uno a otro lado de la máscara, abierta, mostrando los dientes. Las orejas sobresalen a ambos lados y van perforadas para colgar aros metálicos. A modo de cabellera un tejido de fibras arranca del extremo superior de la frente abombada y marcada con el signo Chokwe, como en numerosas esculturas del mismo estilo. Además de este tatuaje también hay otros sobre las órbitas, en líneas paralelas.

Estas máscaras "ciongo", de madera, finamente trabajada, añaden a su encanto de formas una policromía lograda: la madera ha sido enrojecida y con tonos oscuros se marcan ojos, cejas y labios. Los dientes son blancos. Algunas han perdido la policromía, o quizá nunca la tuvieron, pero el tiempo ha dado a la madera una bella pátina.

Teniendo en cuenta que los rasgos varían poco en las máscaras "ciongo" encontramos unos modelos que se repiten de una manera constante, evidenciando un foco-escuela de escultura que irradiaría a las aldeas circundantes. Los rasgos más comunes de estas máscaras pueden ser la perforación de la nariz, para introducir un palo, los ojos simplemente grabados, la forma oval más o menos acentuada, la madera teñida de "mukundu" (color rojo), lágrimas sobre las órbitas cóncavas, admitiendo ligeras variantes.

Tratando de buscar rasgos individuales de los escultores particulares podríamos distinguir un maestro que llamaríamos de los "labios realistas" y otro maestro de "labios estirados" (28). Estas máscaras sugieren una calavera artísticamente modelada cuando se las contempla. (Fig. XXVIII).

Las máscaras "pwo" (Fig. XXIX) acompañan en la danza a las "ciongo". Simbolizan la mujer, la madre de la tribu y, en ocasiones, evoca a la mujer joven. El que la lleva, sin embargo, es un hombre vestido por completo con un traje tejido de fibras y con senos postizos, que tratan de imitar las gracias femeninas.

La máscara "pwo" es de madera, pero también las hay antiquísimas, hechas de fibras endurecidas con resinas. Las máscaras "pwo" son las más bellas y naturalistas de las máscaras Chokwe, para cuya ejecución los escultores han utilizado como modelo a las mujeres más hermosas de la región. Se conserva gran número de estas máscaras en el Museo de Tervuren, en el de Dundo y en colecciones particulares (29).

El escultor define un rostro femenino con rasgos finamente tallados, para dar una expresión de serena y apacible melancolía o insinuando una leve ráfaga de felicidad, reflejada en la sonrisa tenue de la boca cerrada. La forma del rostro-máscara es oval, ovoide a veces, claro predominio del estilo "convexo" entre los Chokwe. En algunas variantes se observan influencias de rasgos "ciongo", como son las órbitas profundas con ojos globulares, en otras el naturalismo se impone y las mejillas se redondean suavemente. Los ojos, entreabiertos, sobresalen lo justo y las cejas acentúan el párpado superior para formar un ligero relieve que se continúa con la nariz fina y recta, que puede estar atravesada por un palito. El mentón se redondea y los labios, bien dibujados, dejan ver los dientes blanqueados. Las orejas, pequeñas, despegadas, perforadas, llevan aros

metálicos a modo de pendientes. La armonía del conjunto se completa con la reproducción de los tatuajes, a base de relieves sobre la frente, en forma de cruz Chokwe, sobre las mejillas y el mentón, en forma de círculos, líneas de puntos y otras figuras. El relieve en puntas de diamante forma parte del tocado que separa la frente de la cabeza. A partir de ahí arranca un tejido de fibra teñido de rojo, cordones y trozos finos de bambú, a modo de cabello. Otras veces la rafia tejida arranca de la frente y aros metálicos, plumas, trozos de objetos brillantes y abalorios se introducen entre las fibras.

La policromía se reduce al rojo oscuro, negro de humo y blanco. En algunas "pwo" sólo se ha utilizado el color rojo para las fibras y la madera.

CORNET reproduce una máscara de madera rodeada por un tejido de fibras que no responde a la tipología descrita. Según él, es muy antigua. La forma es oval, achatada, con ojos y boca perforados y nariz recta apenas saliente (30). Ofrece, sin embargo, dudas ya que el único rasgo para ser Chokwe sería la boca similar a las "ciongo".

#### 2.2.2. ESTILO LUNDA.

Lo mismo que ocurre con las esculturas de bulto redondo las máscaras que antes se consideraban de estilo Lunda han sido tomadas de los Chokwe o son atribuibles a ambos estilos, sea porque un artista

Lunda copia una obra Chokwe o porque la obra Chokwe es utilizada por los Lunda. En realidad, a pesar de que los Lunda tienen una gran importancia política carecen de producción artística original (31).

Una máscara bellísima, que ofrece dudas a la hora de atribuírla a los Lunda o a los Chokwe, se encuentra en el Museo de Etnografía de Lisboa (Fig. XXX). El rostro tallado en madera policromada está rodeado por un collarino abundante de fibras. El gorro que remata la cabeza, hecho de tejido endurecido y fibras, lleva un saliente a modo de cuernos decorado con manchas de piel de leopardo y dibujos geométricos.

N O T A S

2. ESTUDIO Y CLASIFICACION POR ESTILOS TRIBALES.

2. AREA CENTRO-SUR.

2.1.1. ESTILO KUBA.

- (1) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 340, fig. 395.
- (2) BASCOM, W., o.c., p. 156, fig. 111.
- (3) Id., ibid., p. 157, fig. 113.
- (4) BASCOM, W., "African Arts", Berkeley, 1967.
- (5) LEUZINGER, E., Africa: The Art of the Negro Peoples, Londres 1960, fig. 52.
- (6) TORDAY, E. y JOYCE, T.A., Les Bushongo, en "Annales du Musée du Congo Belge", 3, 11/1 (1910), fig. 62b.
- (7) VAN GELUWE, H., Art of the Congo, Minneapolis, 1967, n. 10-2.
- (8) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 339 y African Art, Londres 1968, p. 343.
- (9) CORNET, J., o.c., p. 138.
- (10) VON SYDOW, E., Afrikanische Plastik, New York s/f. n. 8b.
- (11) SIEBER, R. y RUBIN, A., Sculptures of Black Africa: The Paul Tishman Collection, Los Angeles 1968, n. 147.
- (12) ELISOFON, E., y FAGG, W., The Sculpture of Africa, Londres 1958, n. 258.
- (13) TORDAY-JOYCE, o.c., figs. 62a y 62c.
- (14) FAGG, W., o.c., láms. 15 y 16.
- (15) MONTI, F., o.c., p. 129, fig. 60.  
CORNET, J., o.c., p. 123, fig. 63.  
BASCOM, W., o.c., p. 157, fig. 112.  
LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 341, fig. 346.

- (16) FAGG, W., o.c., lám. 17.
- (17) CORNET, J., o.c., p. 124, fig. 64.

2.1.3. ESTILOS KETE Y BIOMBO.

- (18) CORNET, J., o.c., p. 154, fig. 80.  
FAGG, W., o.c., lám. 17.
- (19) MONTI, F., o.c., p. 127, fig. 58.

2.1.4. ESTILO LULUA.

- (20) CORNET, J., o.c., p. 150, fig. 78.
- (21) MONTI, F., o.c., p. 136, fig. 62.

2.1.5. ESTILO MBAGANI.

- (22) CORNET, J.m o.c., p. 158, fig. 82.

2.1.6. ESTILO LWALWA.

- (23) CORNET, J., o.c., p. 156, fig. 81 y p. 182, fig. 93.  
LEUZINGER, E., o.c., lám. 241.

2.1.7. ESTILO SALAMPASU.

- (24) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 344, fig. 400.  
BASCOT, W., o.c., p. 162, fig. 120.  
CORNET, J., o.c., p. 160, fig. 83.



2.2.1. ESTILO CHOKWE.

- (25) Véase más arriba p. 243 y ss.
- (26) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 44.
- (27) Id., ibid., p. 350, fig. 411.
- (28) CORNET, J., o.c., p. 166, fig. 86.  
Museo "Vie Indigene" de Kinshasa, Zaire.  
MONTI, F., o.c., p. 137, fig. 63.
- (29) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 43, fig. 40.  
CORNET, J., o.c., p. 176, fig. 91.  
LEUZINGER, E., o.c., lám. 107.  
BASCOM, W., o.c., p. 150, fig. 108.  
MONTI, F., o.c., p. 139, fig. 64.
- (30) CORNET, J., o.c., p. 161, fig. 84.

2.2.2. ESTILO LUNDA.

- (31) Véase más arriba p. 248 y ss.

125

3. AREA SUR-ESTE.

3.1. REGION DE LOS LUBA.

3.2. REGION DE LOS SONGYE.

3.3. REGION DE LOS LEGA.

3. AREA SUR-ESTE.

3.1. Región de los Luba.

Estilos: Luba, Kanyok, Boyo y Bembe.

3.1.1. ESTILO LUBA.

Las obras Luba forman parte de las "grandes clásicas" del arte africano al lado de las Baoulé, las Fang y las Dogon.

Las mutuas influencias culturales y estéticas entre Lubas y Songyes han determinado a los escultores de máscaras, encontrándose tipos muy semejantes en ambos estilos. Sin embargo, en el estilo Luba se marcan dos corrientes que hacen variar las máscaras del geometrismo y la abstracción al más puro realismo, más cercano al de las figuras exentas del mismo estilo. Este contraste es un punto de partida para clasificar las máscaras Luba en abstractas y realistas.

Máscaras abstractas. Son semiesféricas o de forma redondeada, llenas, convexas. El rostro está dividido en dos partes: la parte superior con una frente amplia, abombada; los ojos salientes, globulosos y semicerrados; la nariz triangular proyectándose hacia el exterior. La parte inferior del rostro, a la que se concede menos importancia, hasta el punto de reducirla a una boca ancha que hace desaparecer el mentón.

Las máscaras esféricas "kifwebe" reciben este nombre porque se usan en la sociedad secreta

"kifwebe" durante las ceremonias de iniciación y en otras conmemoraciones.

Las "kifwebe" son de madera perfectamente trabajada en ranuras curvilíneas, concéntricas, coloreadas de blanco, azul y rojo. Una banda en medio de la frente es el eje de esta decoración.

Hay máscaras masculinas y femeninas, diferenciándose claramente por su tamaño: es mayor la que representa a la mujer.

Las variantes de las máscaras esféricas Luba pueden consistir en llevar un collarino de rafia, una especie de moño de rafia tejida, pelos que salen de la nariz y a modo de pestañas, orejas pequeñísimas. Los colores se reducen al blanco y al negro.

Máscaras de este tipo se encuentran en el Museo de Tervuren, en el de Buffalo (USA), en colecciones particulares, como la de los PP. Blancos de Amberes, la de Stocket de Bruselas, la de Walchaerts y otras (1) (Fig. XXXI).

Las máscaras de la región de Mwanza (Shaba) ofrecen un tipo de transición entre el realismo y la abstracción. Los rostros se humanizan y los rasgos del rostro cobran una importancia casi equilibrada. A modo de tocado llevan una especie de casco tejido con fibras que termina en trenzas. Están policromadas. El blanco de las órbitas hace destacar los ojos abiertos, con pestañas. La boca sobresale y enseña los dientes y la lengua, en algunos ejemplares. Otras rematan con dos cuernos que se alzan verticales (Fig. XXXII).

Máscaras realistas. Máscaras-casco, con rostro humano encuadrado por unos "cuernos" que arrancan de la parte del cráneo hacia las mejillas. Están hechas de madera en su totalidad. Al querer reproducir las trenzas de fibra tejida, en la madera esculpida, las han dado esa forma de cuernos. La más famosa de estas máscaras se conserva en el Museo de Teruren (2).

Existe una gran diversidad de estas máscaras, pero en todas se repiten los rasgos ovidados que definen un rostro apacible y sereno de justas proporciones. La convexidad se impone en la frente, los ojos y, suavemente, en las mejillas. Las órbitas se hacen ligeramente cóncavas. La boca sobresale con labios bien dibujados. El mentón se estiliza en una barba trabajada y geometrizada. Las líneas decorativas, propias de las máscaras abstractas, han desaparecido y sólo el arco de las cejas nos las recuerda. Las orejas sobresalen y de ellas arranca un saliente que inicia la cabellera.

Los Luba hacen también máscaras zoomorfas con cabeza de búfalo o de elefante.

BASCOM dice que las máscaras Luba se utilizaban en las danzas, para celebrar la llegada de huéspedes importantes y en los ritos que acompañan la muerte o la investidura de un jefe Luba.

### 3.1.2. ESTILO KANYOK.

El problema de las máscaras Kanyok respecto a su autenticidad y originalidad es el mismo que el expuesto al estudiar las figuras exentas.

### 3.1.3. ESTILOS BOYO Y BEMBE.

Los límites estilísticos entre los Boyo y los Bembe son muy difíciles de establecer.

La máscara "kalunga" simboliza el espíritu de las aguas para los Boyo y el genio de la selva para los Bembe.

La "kalunga" es plana, casi rectangular, redondeada en sus extremos o sólo en la parte superior. La abstracción es la nota dominante en ese rostro humano definido por una frente abombada ligeramente, unas órbitas cóncavas, enormes, pintadas de blanco, en las que se alojan los ojos salientes con los párpados caídos. La nariz disminuye de abajo a arriba, para reducirse a una arista. La boca pequeñísima se marca con un saliente circular, triangular o por un simple orificio, o no se señala. La superficie recta o rehundida de las mejillas y la frente llevan decorados a base de triángulos y rombos de color rojo y blanco sobre la madera teñida de gris o dejada con sus tonos naturales. Puede encontrarse un collarino en la parte inferior de la máscara y también una decoración a modo de rayos solares en torno al orificio de la boca (3).

Estas máscaras presentan, a veces, un doble rostro o tres caras, con los ojos enormes, tubulares y estrellados con las órbitas blanqueadas y un remate de plumas (4).

Usan estas máscaras los miembros de las sociedades de iniciación. Las más planas servían en

la fase "butende". Las máscaras-casco en la asociación "alunga" a la que pertenecían los jóvenes antes de la iniciación. También tenían otras máscaras de cuero, telas, plumas, cauríes y abalorios para ceremonias variadas en la asociación "elandá" que reunía a los hombres circuncidados.

### 3.2. Región de los Songye.

Estilo: Songye.

#### 3.2.1. ESTILO SONGYE.

Las máscaras Songye están vinculadas a las ceremonias de iniciación, con circuncisión. Existe entre los Songye, como entre los Luba, la sociedad "Kifwebe". Pero no siempre se usaban las máscaras en las danzas. La costumbre de pintar el cuerpo con vivos colores, para las danzas nocturnas en época de luna llena, sustituye a las máscaras.

Para decorar el cuerpo se emplean los colores rojo y blanco para el torso, a base de franjas repartidas en figuras geométricas y círculos blancos en torno a los ojos.

El geometrismo domina una faceta del estilo Songye y se refleja en sus máscaras, que son las más cubistas de la escultura del Zaire. La faceta naturalista que encontramos en la escultura exenta no aparece en las máscaras.

Las máscaras Songye tienen rostro humano, generalmente, pero el rostro masculino o femenino ha sido reducido, por algunos escultores, a los rasgos más simplificados. La transformación de la cabeza es radical.

Se llaman "kalengula" las máscaras planas con los rasgos humanos simplificados.

Las "kifwebe" presentan unos tipos más o menos constantes: la máscara masculina lleva una cresta central que divide el cráneo en dos secciones semiesféricas o en volúmenes cúbicos. Esa cresta se prolonga para formar la nariz geometrizada, triangular. La boca paralelepípeda se proyecta hacia delante y termina en un rehundido en forma de aspa o está perforada con dos agujeros. Los ojos son semiesféricos, cilíndricos o cónicos, muy salientes, colocados en el extremo de una forma geométrica.

Los volúmenes así distribuidos se hacen más vigorosos al policromar la madera. Todas estas máscaras son muy vistosas. Los colores blanco, azul y rojo se alternan en las estrías concéntricas o paralelas que decoran toda la superficie de la máscara como las máscaras Luba. Un collarino de rafia abundante completa el aspecto fantástico de la máscara "kifwebe" de cresta (5).

El tamaño diferencia la máscara masculina de la femenina. Esta es más pequeña y los ojos y la boca menos salientes. Un penacho de plumas suele rematar la cresta de la máscara femenina (6) y la cresta desaparece prácticamente, reduciéndose a una banda lisa que, desde el cráneo, se prolonga por la frente y acaba en la nariz. Los ojos se perforan en el ex-



tremo de la frente abombada y la boca también perforada, es de forma paralelepípedica o de pico de ave aplastado y corto. Las estrías y los colores son los mismos que para las masculinas.

En la danza estas máscaras forman pareja. Lo mismo ocurre en las ceremonias secretas en las que se invocan los espíritus de los antepasados masculinos y ~~femeninos~~, para que tomen posesión de las máscaras, ya que están destinadas a conservar la fuerza vital de los fundadores de la tribu en provecho de la descendencia.

Las máscaras se esculpen en secreto en la selva, donde nadie debe ver al artista. Se escoge luego al que se encargará de la custodia de la máscara, entre los iniciados. Sólo los notables, después de haber pasado las pruebas de iniciación, pueden llevarlas en los momentos establecidos.

Hay autores, como BASCOM, que atribuyen un tipo de máscara, llamada "kalebwe", del nombre de un subgrupo Songye, que lleva la misma decoración que las anteriores.(7).

Los Tetela hacen unas máscaras con rasgos similares a sus vecinos Songye. Son de madera policromada, de blanco y gris, en líneas y figuras geométricas. La forma cilíndrica, ancha, en el rostro, se estrecha hacia la frente con remate rayado. Los ojos salientes son tubulares y la boca rectangular. Lleva alrededor un collarino de rafia (8). Su estilo es más rudimentario que los Luba y Songye, de quienes recibe influencias. Escasea el arte representativo entre los Tetela y, a veces, se les considera un subgrupo Songye.

### 3.3. Región de los Lega.

Estilos: Lega, Lengola, Mbole y Yela.

#### 3.3.1. ESTILO LEGA.

La sociedad Bwami, centro de la vida de los Lega, explica la existencia de máscaras para las ceremonias de iniciación junto con cantos, danzas, figuras esculpidas y objetos naturales. Las máscaras forman la tercera de las categorías del arte Lega vinculado a dicha sociedad (9).

Máscaras grandes y pequeñas de madera, de marfil de elefante y de hueso y piel del mismo animal, con barbas de fibra de rafia o sin ellas. Las máscaras, generalmente de madera, están pintadas de blanco o de rojo.

Según la materia, el tamaño y la forma, se diferencian cinco tipos de máscaras:

a) El tipo que más abunda es de las máscaras de madera con barbas de rafia y que se llaman "lukwakongo" o "tulimu" (Figs. XXXIII a XXXVII). El término "lukwakongo" significa la muerte (10) y la máscara se vincula a dicho acontecimiento. El segundo término, "tulimu", evoca a los espíritus, a los antepasados.

Van asociadas al grado "yananio" y cada miembro de ese grado las posee individualmente. En las ceremonias y en las canciones las llaman "malumba". Los danzantes sujetan las máscaras delante del rostro, atándolas al gorro. Pueden colgarlas en una

valla o arrastrarlas por el suelo, llevarlas en las manos, colocarlas en un pequeño montículo, etc., según las exigencias del ritual.

Las máscaras Lega se sitúan dentro del estilo cóncavo lavacheryano y del sencillo de VON SYDOW.

La forma oval o circular encierra un conjunto de rasgos expresivos, con líneas casi clásicas, muy características del estilo Lega: las órbitas cóncavas, amplias, se continúan en las mejillas y dan una forma de corazón al rostro al separarse por una línea fina que conforma la nariz. La frente se abomba y los ojos y la boca se perforan.

La policromía oculta parcialmente la madera, que toma pátinas variadísimas en los lugares que el blanco dejó al descubierto, o el rojo terroso.

La parte inferior del rostro lleva unos orificios en los que se sujetan las fibras, a modo de barba, con un significado simbólico. Esas fibras se llaman "lukasa" y son de rafia y de corteza de plátano. Un tipo de máscara "tulimu" excepcional se encuentra en el Museo Etnográfico de Neuchatel (Suiza) con doble rostro (Fig. XXXVIII).

b) Las máscaras "kayamba" son de madera, blanqueadas y con cuernos. Los rasgos se simplifican. Son amplias y se llevan delante del rostro. Los preceptores del "lutumbo lwa yananio" danzan con estas extrañas máscaras en un rito "yananio" (11). Se guardan en cestos de propiedad comunitaria (Figs. XXXIX, XL y XLI).

c) Máscaras "muminia". Son de madera, anchas y poco frecuentes. Se usan en el rito "kongabulumbu" del "kindi".

d) Las máscaras "idimu" pueden ser de madera o de marfil. Las conserva cada propietario de las mismas.

e) Las máscaras "lukungu" pueden ser de marfil o hueso y se usan en las iniciaciones "kindi". Son pequeñas y en el rito se colocan en una valla, alrededor de una máscara grande, de madera, considerada como el "menekisi", señor de la tierra, con todos sus hijos alrededor. (Figs. XLII y XLIII).

Las máscaras juegan un papel importante en la iniciación Bwami, en los grados "yananio" y "kindi" y un papel menor en los grados inferiores. Generalmente sus propietarios son los hombres y son ellos quienes las usan, pero en varios ritos también las usan las esposas de los iniciados. Ocasionalmente se usa una sola máscara pero ordinariamente se usan varias en cada rito.

En algunas ceremonias sólo usan máscaras los preceptores y en otras todos los participantes que pertenecen a un grado relevante. En las ceremonias con máscaras los gestos y los movimientos están cargados de significado. Entre los Lega no hay vestimenta especial que acompañe al uso de las máscaras. El danzante utiliza los atavíos normales de la danza y, en algunos casos, con vestimenta hecha de corteza blanca de árbol.

Se supone que todas las máscaras de madera "lukwakongo" tienen el mismo significado e idénticos usos. Lo mismo ocurre con las "lukungu" de marfil, del Kindi. Sin embargo, BIEBUYCK dice que, a pesar de la estricta función de estas categorías de máscaras, no existe diferencia básica de significado entre ellas.

Una máscara es "kansusania ka muntu", una imagen de hombre, y también "lukungu lwa wakule", el cráneo de un muerto, o más estrictamente "lukungu lwa tata", el cráneo de mi padre.

Básicamente la máscara sirve de símbolo que vincula íntimamente una existencia humana viviente a un pariente difunto muy cercano. A través de este pariente se vincula el vivo con un grupo de difuntos no identificados y de iniciados, que se asocian a una máscara específica.

La máscara es símbolo de continuidad de una línea de hombres iniciados. Así, por ejemplo, la "idimu" celebra la perpetuidad del conjunto de hombres iniciados. La máscara Lega es también un recordatorio que guarda vivo al difunto y del hechizo que está en la raíz de la muerte.

El significado de las máscaras cambia según la danza y el grupo del que forman parte. Cuando se colocan sobre una valla, las máscaras de marfil (Figs. XLIV y XLV) recuerdan a los miembros de la tribu que murieron en guerra o en una aldea en la que había muchas peleas y maldiciones.

Como para muchas figuras antropomorfas Lega, el significado exacto de las máscaras casi nunca puede deducirse de su apariencia formal, sino que va ligado a los proverbios y a los ritos en los que se usan.

El motivo decorativo Lega del círculo y el punto adorna también algunas máscaras de marfil (12). Otro motivo decorativo es el zigzag entre líneas paralelas (13). Ambos se han interpretado de diversas maneras. SEGY quiere ver en el círculo y el punto un símbolo solar, llegado desde las orillas del Mediterráneo por medio de intermediarios. KUN dice que si usan el punto y el círculo como adorno, incluso corporal, es para exaltar la fuerza vital. Para BIEBUYCK sería un simple motivo decorativo sin relación con antepasados, ni con fetichismo ni con los espíritus benéficos o maléficos (14).

Hay algunas máscaras que llevan una especie de corona de cauríes incrustados (15). Otras llevan fragmentos de pieles y plumas de pintada (Fig. XLII). Incluso la materia de la que están hechas tiene un alto efecto decorativo, como la piel de elefante o el hueso erosionado.

En la escultura de bulto redondo se manifiesta también la importancia de las máscaras, ya que, a veces, encontramos una máscara incorporada al conjunto escultórico (Fig. XLVII).

3.3.2. ESTILOS LENGOLA, MBOLE y YELA.

Las máscaras de estas tribus han recibido influencias Lega y Bembe. Se usan en la sociedad "Lilwa nkoi" y son policromadas, de rostros cóncavos. A veces las mejillas y el mentón son de forma trapezoidal.

N O T A S

2. ESTUDIO Y CLASIFICACION POR ESTILOS TRIBALES.

3. AREA SUR-ESTE.

3.1.1. ESTILO LUBA.

- (1) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 337, fig. 391.  
Museo Real de Africa Central de Tervuren.  
BASCOM, W., o.c., p. 168, fig. 123.  
FAGG, W., o.c., lám. 22.
- (2) Museo de Tervuren.  
MONTI, F., o.c., p. 130, fig. 60.

3.1.3. ESTILOS BEMBE Y BOYO.

- (3) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. IX, fig. 1 y p. 361,  
fig. 424.  
MONTI, F., o.c., p. 146, fig. 67.
- (4) BASCOM, W., o.c., p. 177, fig. 131.

3.2.1. ESTILO SONGYE.

- (5) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 337, fig. 392.  
BASCOM, W., o.c., p. 166, fig. 121.  
CORNET, J., o.c., p. 250, fig. 132 y p. 254,  
fig. 135.  
LEUZINGER, E. o.c., lám. 53.
- (6) MONTI, F., o.c., p. 126, fig. 57 y p. 135, fig. 61. \*
- CORNET, J., o.c., p. 254, fig. 136
- (7) BASCOM, W., o.c., p. 166.
- (8) FAGG, W., o.c., lám. 28.



3.3.1. ESTILO LEGA.

- (9) Véase más arriba lo expuesto al hablar de la es-  
cultura exenta en el estilo Lega, p.
- (10) BIEBUYCK, D., o.c., figs. 34, 36, 37, 59, 60,  
61 y 62.  
CORNET, J., o.c., p. 262, fig. 140; p. 267, fig.  
142; p. 269, fig. 143.  
LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 360, fig. 422.  
Museo de Tervuren.  
LEUZINGER, E., o.c., lám. 234
- (11) BIEBUYCK, D., o.c., fig. 37.
- (12) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 132, fig. 135.
- (13) MONTI, F., o.c., p. 145, fig. 66.
- (14) Véase más arriba p. 313.  
BIEBUYCK, D., o.c., fig. 92.
- (15) CORNET, J., o.c., p. 272, fig. 146; p. 271, fig.  
145; p. 270, fig. 144.

///

4. AREA NORTE.

4.1. REGION DEL UELE.

4.2. REGION DEL UBANGUI.

4. AREA NORTE.

4.1. Región del Uele.

Estilos: Mangbetu, Zande y Boa.

4.1.1. ESTILO MANGBETU.

No se conocen máscaras Mangbetu con garantías de autenticidad, aunque existían ritos de iniciación.

4.1.2. ESTILO ZANDE.

Las máscaras Zande, lo mismo que sus esculturas de bulto redondo, están ligadas a los ritos de la sociedad secreta, conocida generalmente con el nombre de Mani. Pero no son muy abundantes las máscaras Zande y se las conoce mal.

Fuera de la sociedad Mani, los Zande utilizan máscaras de formas variadas y poco artísticas, con aspecto horrible, para llamar la atención en ciertas ceremonias. Añaden a las máscaras barbas de piel de mono, dientes en los labios o en la boca abierta. Son redondas. Podemos hablar de caricaturas y resulta fácil la analogía con las convencionales exageraciones de la época de DAUMIER, HOGARTH y ROWLANDSON.

#### 4.1.3. ESTILO BOA.

Parece ser que la producción artística más numerosa de los Boa son las máscaras. Se dice que las empleaban para la guerra y en las ceremonias de las sociedades secretas.

Son ricas en expresión y sumamente estilizadas. Las más características están formadas por un juego de poliedros con superficies coloreadas, alternando los tonos claros y oscuros, para dar la sensación de un rostro al que se le abren dos ojos en forma de hendidura, una gran boca con dientes y orejas enormes, en forma de placas circulares pegadas a la forma oval del conjunto. Los ojos pueden ser también circulares y la nariz rectangular y ancha (1). Todas las máscaras están policromadas y algunas son ligeramente naturalistas.

#### 4.2. Región del Ubangui.

Estilos: Ngbaka y Ngbandi.

##### 4.2.1. ESTILO NGBAKA.

Los Ngbaka, al igual que los Ngbandi, Boa, Zande y Lega, tienen normas plásticas similares que caracterizan sus máscaras: redondez de la cabeza, boca abierta, nariz en arista fina, esquematismo.

Las máscaras Ngbaka son de madera con rostro humano de rasgos estilizados y acentuados como en las cabezas de las estatuas. La depresión de las

mejillas y de las órbitas pintadas de blanco, junto con la nariz, son notas características. Un punteado de hendiduras rodea estas formas, se continúa por la frente, la nariz, la boca y la barbilla. Un bello ejemplar del Museo de Tervuren presenta unos ojos perforados en forma rectangular y el óvalo del rostro finamente disminuido en el mentón (2).

Estas máscaras se usan en ceremonias de iniciación y no están destinadas a inspirar horror ni miedo. La iniciación se llama "gaza" y se extiende a jóvenes de ambos sexos con la práctica de la circuncisión y de la excisión. Al final del período de reclusión iniciático se danza públicamente con alegría con utilización de máscaras.

#### 4.2.2. ESTILO NGBANDI.

La sociedad "gaza" reúne a los jóvenes en la selva, para la iniciación. De vuelta a la aldea los Ngbandi danzan con máscaras.

Las máscaras Ngbandi no son muy características. Su estilo es muy alejado del realismo, dentro de un estilo cóncavo.

- 445 -

N O T A S

2. ESTUDIO Y CLASIFICACION POR ESTILOS TRIBALES.

4. AREA NORTE.

4.1.3. ESTILO BOA.

(1) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 119, fig. 116.

4.2.1. ESTILO NGBAKA.

(2) LEIRIS-DELANGE, o.c., p. 356, fig. 417.  
CORNET, J., o.c., p. 323, fig. 178.

446

III. LA NUEVA ESCULTURA DEL ZAIRE.

Desde 1965, fecha del comienzo de la Segunda República del Zaire, se advierten manifestaciones de un arte nuevo, alentado por documentos como el llamado "Manifiesto de la N'Sele", que compromete al Estado a "desarrollar efectivamente todas las artes, pintura, escultura, música, danza, teatro, literatura". Los artistas, escritores, filósofos, deben ser animados por el Estado que les asegurará la difusión internacional de sus obras y de sus personalidades más notables. Las escuelas y las organizaciones artísticas serán subvencionadas" (1).

El año 1971 marca otro paso en el interés creciente por defender, conservar y desarrollar lo característico del país con las campañas de "vuelta a la autenticidad".

En la escultura moderna del Zaire se señalan estas tendencias de buscar la fuente de inspiración en la escultura del pasado, tradicional, y se repiten los temas iconográficos del período pre-colonial. Se usan los mismos materiales, aunque en algunas zonas, las técnicas sean más modernas.

Los escultores del período post-colonial van a mirar hacia atrás, al pasado, y van a tomar dos direcciones, ambas existentes en su escultura tradicional, al crear nuevas formas escultóricas: hacia la geometría de las formas, esencialmente cubista, y hacia la figuración realista, acentuada por el suave modelado.



Un grupo de escultores zaireños trata de armonizar los volúmenes nuevos con la inspiración tradicional.

El tema femenino es especialmente cuidado. Representan a la mujer semi-desnuda, en escenas de la vida cotidiana, como puede observarse en el grupo de las mujeres del cántaro (Mont Ngaliema). La piedra blanca tiene calidades comparables a la escultura de corte clásico europeo, lográndose la transparencia de los paños, un tanto barrocos. Una de ellas se inclina y otra permanece erguida. Los rasgos del rostro son suaves, de tradición Luba. El realismo figurativo, casi académico. (Fig. LXXVI).

De metal fundido es una figura de mujer captada en el momento de pillar la mandioca en el mortero para convertirla en harina. El movimiento contenido de la figura está perfectamente logrado con líneas y volúmenes sencillos. El rostro femenino es de una serena belleza con rasgos bantús. Mide un metro de altura (Fig. LXXVII).

La rica policromía de la madera, en tonos rojizos para las carnes, azules y blancos en el vestido, y negro para el cabello, destaca en un busto femenino del Museo de Bellas Artes de Kinshasa. La redondez de las formas hace pensar en las esculturas típicas del estilo Luba (Fig. LXXVIII).

Las corrientes cubistas e impresionistas se dan cita en una figura femenina de madera enrojecida. Aparece sentada, pensativa. El escultor deja partes sólo esbozadas y un relieve cóncavo recorre

toda la figura, recordando estilos Songye (Fig. LXXIX).

La pareja femenina que realiza la tarea cotidiana de limpiar el arroz ha sido representada con formas estilizadas y alargadas, relacionadas con el estilo Suku. Los tonos suaves de la madera presentan un brillo bellísimo (Fig. LXXX).

La iconografía masculina presenta los temas del tocador de tambor, el lanzador de flecha con arco, el fumador de pipa, etc.

Una escultura tallada en piedra representa al viejo de la aldea, de pie, semidesnudo, golpeando el tambor y cantando. Presomina el realismo y se señala la anatomía corporal. La altura de la figura se aproxima al tamaño natural (Fig. LXXXI).

De tamaño gigantesco es la figura monumental del tocador de tambor, esculpida en piedra blanca, que se encuentra frente al recinto ferial de Kinshasa. Los rasgos del rostro, la musculatura, la postura, todo se exagera en grandes volúmenes escultóricos (Fig. LXXXII).

Contrasta esta figura con la del niño que golpea el "tambor de mensajes". Es una figura pequeña, recogida, sentada. La piedra blanca ha sido minuciosamente trabajada y los rasgos son semejantes, estilísticamente, a la figura de las jóvenes del cántaro (Fig. LXXXIII).

El hombre que ha lanzado la flecha con arco está representado en metal pulido. La tensión se refleja en el rostro y en la posición de movimiento

contenido de la figura. La escultura refleja vitalidad y una anatomía vigorosa. Mide 70 cms. (Fig. LXXXIV).

La influencia de A. ARCHIPENKO se hace patente en el grupo hombre-mujer de volúmenes simplificados y formas estilizadas, en un perfecto equilibrio de masas. El escultor, como ARCHIPENKO, ha utilizado lo convexo para sugerir lo cóncavo de los rostros. Una fina policromía matiza la piedra blanca (Fig. LXXXV).

Después de analizar estas y otras esculturas modernas del Zaire, hechas entre 1965 y 1969 aproximadamente, se impone hallar una respuesta a una serie de cuestiones, tales como: ¿Qué ha sido de la característica principal de la escultura tradicional del Zaire: el significado? ¿Por qué en ciertas áreas del país ya no se esculpen figuras de antepasados, fetiches y máscaras, dotadas de poderes?

La respuesta a estas y a otras cuestiones parecidas puede venir de la consideración de la existencia simultánea de dos tipos de sociedad en el Zaire actual: la sociedad urbana y la sociedad tradicional.

Los grupos humanos que viven en ciudades constituyen una forma de sociedad urbana, influida desde la época de la colonización belga por modelos y formas de vida occidentales, desligadas, cada vez más, de los conceptos tribales tradicionales, aunque haciendo esfuerzos por no desligarse totalmente de sus raíces auténticas.

Por otra parte existen grupos humanos que viven en las zonas rurales de la selva o de la sabana y que se mantienen fieles a sus tradiciones ancestrales y tribales. En estos grupos el impacto colonial ha sido muy superficial.

La sociedad rural, tradicional, sigue haciendo esculturas de antepasados, de fetiches y máscaras, conserva los estilos tribales casi intactos. En el medio rural la idea de la "vuelta a la autenticidad" casi no tiene sentido, pues nunca han dejado realmente de ser "auténticos". Es en las zonas urbanas donde este afán cobra fuerza recientemente.

La sociedad urbana del Zaire produce una escultura nueva, de temas iconográficos enraizados en la escultura tradicional, pero de búsquedas estéticas derivadas de las corrientes escultóricas europeas modernas. Se notan estas influencias en el interés por buscar volúmenes que ofrezcan varios puntos de vista, el aspecto giratorio de la escultura greco-latina. Sin abandonar la idea zaireña tradicional de reducir la forma a los planos consecutivos de su superficie, que reciben diversamente la luz, y unidos a menudo por aristas vivas. Aspecto peculiar de la escultura del Zaire, y de muchas manifestaciones escultóricas africanas, que supieron captar los cubistas en Europa, encabezados por PICASSO y que provocó un interés general, porque no debía nada a la "escuela".

El ojo podía verificar de una vez esas yuxtaposiciones de valores luminosos, subrayados por segmentaciones de la superficie, ese surgir del relie-

ve sin fundido de las luces y las sombras. Pero si la escultura africana atrajo a los pintores y escultores de la Europa de primeros de siglo por su falta de "escuela", las esculturas más elaboradas que actualmente se hacen en el Zaire manifiestan y revelan claras influencias de la escultura europea reciente. No hay que olvidar que la mayor parte de los escultores zaireños proceden de las Escuelas de Bellas Artes que cuentan con cierto número de profesores europeos o formados en Europa.

La escultura moderna del Zaire, aún teniendo indudables valores, no llega a "seducir" en la forma que lo hacía la escultura tradicional.

- 453 -

N O T A S

III. LA NUEVA ESCULTURA DEL ZAIRE.

(1) Manifeste de la N'Sele. Ed. fotocopiada, p. 14-15.

151

S I N T E S I S

Y

C O N C L U S I O N E S

Es evidente que la escultura del Zaire ha sido realizada con una finalidad: la de SIGNIFICAR.

Significar la presencia de sus antepasados familiares o tribales. Significar la fuerza vital, reteniéndola en una estatua o en una máscara. Significar el poder de hacer el bien o el mal contenido en un fetiche. Significar la conjunción de ritos simbólicos, mágicos o festivos, expresada en una máscara.

Para comprender ese significado de la escultura zaireña ha sido preciso estudiarla en su contexto cultural, histórico, geográfico, filosófico, social, político y enmarcarla en las formas de concebir la vida y de vivirla que tienen las tribus del país.

Llama la atención la riqueza y originalidad iconográfica debida, en parte, a una circunstancia geográfica: el aislamiento en que permaneció el Zaire durante siglos. Aislamiento respecto al resto del mundo y entre las mismas tribus que habitaban en zonas más o menos lejanas del mismo país. De ahí la diversidad de estilos tribales que se han mantenido puros durante largos períodos y que se han influido mutuamente debido a circunstancias históricas: imposición de una tribu a otras vecinas, formación de reinos y confederaciones, como el reino Kongo, el reino Kuba o la confederación Lunda.



Las tendencias iconográficas tienen sus más lejanas raíces en la escultura proto-bantú de Nok. Entre el 2.000 y 500 a.C. se producen movimientos migratorios bantús que, procedentes de Nok (Nigeria), llegaron al Zaire llevando consigo las formas de esculpir la figura humana de trazos vigorosos, las figuras Jano y las de animales. La evolución posterior de estos tipos iconográficos se desarrolla en dos núcleos: el "bantú oriental", desde el Maniema al lago Kisale, al Norte de Shaba, y el "bantú occidental", al Norte de Kinshasa, desde donde se extienden en todas direcciones, exceptuando las regiones norteñas del país, cuencas de los ríos Uele y Ubangui, conquistadas por pueblos de origen sudanés y de lengua sudanesa, con tradiciones nilóticas, diferentes de las bantúes.

Los pueblos bantús se instalan en la zona de la sabana y en la selva. Los pueblos de origen sudanés al borde de la selva ecuatorial. Su arte va a derivar al "realismo" de la selva o al "esquematismo" de la sabana (HARDY).

La sabana es la zona histórica y escultórica por excelencia del Zaire. El arte cortesano lo desarrollan los Mangbetu y los Kuba mientras que todos los demás pueblos: Luba, Kongo, Yaka, Songye, Holo, etc., realizan una escultura que podemos considerar campesina, ligada a cultos que tienen por objeto asegurar la cohesión del grupo, evocando a los antepasados, y responder a cuestiones vitales relativas a la fecundidad, buenas cosechas, caza abundante, salud, etc. Los tipos iconográficos responden a estos fines: figuras de antepasados, figuras-fetiché, más-

caras y figuras de animales, principalmente.

Todas las sociedades zaireñas tienen en común una cosmovisión subyacente. Dentro de ese universo de valores el más apreciado es el de la VIDA. Esa vida que se ha recibido de los antepasados, a los que rinden culto y representan en estatuillas. La vida es un don que hay que transmitir, surgiendo así el segundo valor: la FECUNDIDAD. Las figuras-fetiche se esculpen para captar ese poder de transmitir la vida, para defenderla de las enfermedades y peligros, para atrapar las fuerzas de la naturaleza, dispersas, y orientarlas al bien o al mal.

Las máscaras surgen asociadas a los ritos de iniciación de jóvenes a la vida adulta, a los ritos que acompañan a la muerte, a los regocijos populares y en las danzas.

La "solidaridad horizontal" entre miembros de una familia se completa con los lazos de "solidaridad vertical" que une a los vivos con los antepasados difuntos. Según sea la descendencia matrilineal o patrilineal se puede constatar un predominio de las esculturas femeninas o masculinas.

Todas las esculturas zaireñas, como ocurre con la mayor parte de las africanas, están hechas para su utilización más que para su contemplación. Por su uso mágico o religioso establecen una intimidad entre la naturaleza y el hombre que nos permite hablar de un arte "naturista" más que "naturalista", de participación directa más que de descripción exterior.

Los materiales para hacer las esculturas son, en su mayor parte, naturales. Los pueblos del Zaire esculpen la madera, preferentemente. La flora del país les proporciona madera apreciadas como la de Kambala (durísima), de Wenge (negra), de Limba, variedades de caoba, de ébano, de palisandro, así como fibras de rafia y de otras fibras vegetales que se utilizan como accesorios en las estatuas y en las máscaras. La fauna proporciona el marfil y el hueso para realizar la escultura y las pieles, plumas y cuernos para completar y adornar las figuras.

La piedra es un material raramente utilizado en la escultura del Zaire. En el estilo Kongo se encuentran esculturas de piedra "noki" que representan jefes ausentes o difuntos, maternidades y otras figuras. Se conocen también tres esculturas de piedra de estilo Lega y algunos fetiches Zande de piedra blanda.

El barro cocido, tradicionalmente trabajado en la cultura Nok, se encuentra esporádicamente en las áreas escultóricas del Zaire. Los Kanyok y Mangbetu hacen unos recipientes antropomorfos rematados con una cabeza femenina. Los Ngbaka moldean figuras funerarias de arcilla.

El metal se emplea como accesorio en fetiches y máscaras. Por influencia cristiana, los Kongo hacen crucifijos de hierro forjado. Los Kuba y los Teke conocen la técnica del molde abierto, posiblemente herencia Nok.

También existen esculturas en marfil bien trabajado, hueso y pequeñas máscaras Pende talladas en semillas duras.

Los problemas de datación de las esculturas se presentan muy en particular al ser la madera el material más frecuentemente empleado. Muchas esculturas han desaparecido bajo la acción de los agentes erosivos del clima tropical y ecuatorial del país o han sido devoradas por las termitas o la carcoma, o, en el mejor de los casos, han quedado dañadas irremparablemente.

Las obras mejor conservadas se encuentran en Museos europeos y en algunos norteamericanos; en colecciones particulares también se encuentran obras valiosas. Las obras más antiguas datan de los primeros contactos que establecieron los portugueses con los pueblos zaireños en el siglo XV, aunque la mayor parte de las obras que se encuentran en los Museos y colecciones particulares salieron del Zaire a lo largo de la época colonial de los siglos XIX y XX.

Los testimonios escritos sobre las esculturas o escultores son inexistentes y la tradición oral se ha perdido en la mayoría de los casos o ha sido transformada por los testimonios de los viajeros, principalmente europeos que visitaron el país.

Cronológicamente, las obras más antiguas de la escultura zaireña son las "Ntadi" de estilo Kongo, talladas en piedra blanda, "noki", en torno a los siglos XV y XVI. De los siglos XVI, XVII, XIX y primeros años del XX se consideran las esculturas

de madera Kuba que representan a reyes, ubicados temporalmente por la tradición oral. Entre estos hitos hay que colocar las obras conservadas y conocidas de las demás tribus.

Otros factores que dificultan la datación y no permiten seguir una línea evolutiva son: la costumbre de algunas sociedades -como la Yaka- de destruir las máscaras y estatuillas "viejas" para sustituirlas por otras "nuevas" más eficaces; el haber considerado muchos predicadores cristianos que las esculturas eran "ídolos" inaceptables para la nueva religión; las campañas de Kalamba Mukenge y su religión del "haschish" en 1870, que hizo desaparecer la actividad escultórica en la región de los Lulua y destruir muchas de las obras más bellas del Zaire; el hecho mismo de la colonización belga.

La colonización belga (1885-1960) obliga al escultor al trabajo en plantaciones, al servicio militar, a múltiples prestaciones que le apartan de su "oficio religioso" tradicional. La colonización debilitó las creencias y las costumbres tribales, privando a la escultura de su fuerza motriz. Se sigue esculpiendo, pero es para satisfacer la demanda extranjera. Las obras pierden valor significativo.

El período "clásico", el más importante, de la escultura del Zaire es el correspondiente al desarrollo de los reinos tradicionales del Zaire, el pre-colonial. Es cuando se elaboran los arquetipos, repetidos en períodos posteriores, y que desde 1971 trata de recuperar la nueva escultura en su afán de "vuelta a la autenticidad".

El escultor tribal siempre tuvo que seguir los modelos derivados de las creencias, de las costumbres ancestrales. Aunque confiere a su obra una serie de cualidades estéticas, la razón de realizarla es práctica, social, utilitaria. La estatua es para él la "realidad mítica", el receptáculo de una divinidad, del espíritu de un antepasado, de un genio. Su arte es "anti-idealista", su obra es anónima, su personalidad queda diluida en la de la tribu. El artista se preocupa por el efecto que debe causar su escultura y debe conocer bien los diferentes tipos de madera y cómo prepararlas, las virtudes de las plantas, de los huesos animales y humanos, de las plumas, de las pieles, de las fibras, de los metales y demás elementos y materiales para incorporarlos a su obra y dotarla de poderes.

En algunas tribus, además del escultor, también el propietario de la obra puede conferirla poderes. El escultor recibe trato y nombre especiales. Las tribus Luba le llaman "Bwana Mutondo", los Yaka "Kinambote", los reyes Kuba admiten en la corte un representante de los escultores, el "Nyibina".

Pero más que el escultor lo que importa es la obra misma y su eficacia. Según el criterio zaireño la "eficacia" es la "belleza" de la escultura, su "bondad". Los Chokwe designan con la palabra "utotombo" a la escultura hecha con amor, destreza, habilidad, perfección y que está dotada de eficacia.

El mapa estilístico de la escultura del Zaire presenta áreas nítidas, dentro de las cuales se acusan diferencias de estilos regionales con características tribales definidas.

FIGURAS EXENTAS O DE BULTO REDONDO.

AREA SUR-OESTE. Regiones del Bajo-Zaire y del Kwango-Kwilu.

Las esculturas del área Sur-Oeste tienen en común la rigidez, la simetría, la abstracción, cierta dureza de trazos, con ligeras desviaciones hacia un realismo atenuado. Hay figuras masculinas y femeninas que evocan antepasados y otras que recogen poderes extraordinarios convirtiéndose en fetiches.

El estilo KONGO predomina en la región del Bajo-Zaire, incluyendo estilísticamente obras de otras tribus cercanas, como los Yombe, Woyo, Mboma, Solongo, Sundi, Ndibu, Ntandu y otras.

El grupo Kongo se conoce en Europa desde 1482 como reino floreciente en la desembocadura del río Nzadi (Zaire-Congo).

Las tribus Kongo esculpen bellas figuras masculinas y femeninas de antepasados, en madera, marfil y piedra.

Las esculturas "Ntadi", de piedra "noki", representan a los jefes antepasados y a mujeres del clan, heredan su poder al morir y protegen a sus descendientes. Se han encontrado en cementerios y son las únicas esculturas en piedra de la zona y, si exceptuamos las tres Lega y los pocos fetiches Zande, de todo el país. Los tipos iconográficos más frecuentes son: implorantes sentados o arrodillados, "fumani" (pensadores), maternidades y otros. Carac-

terística distintiva de estas figuras es la nariz en "tau" invertida, el tocado troncocónico con garras de felino, indicando el status social del personaje y las piernas dobladas al estilo hindú. Miden de 30 a 40 cms.

Semejantes tipológicamente a las "ntadi", pero talladas en madera o marfil, minuciosamente trabajadas las cabezas, son las figuras Kongo de antepasados. El rostro es expresivo, con la boca abierta que deja ver los dientes limados, la nariz plana y grande, los ojos realzados con trozos de espejo con un punto negro en el centro, las orejas salientes. Remata la cabeza un casco con decoración de rombos y franjas en relieve. Las actitudes son diversas.

Las figuras de antepasados YAKA reflejan una sociedad de campesinos dominados por cazadores.

Los SUKU representan en sus esculturas antropomorfas masculinas y femeninas a los espíritus del "más allá" y se convierten en figuras cultuales al ser pintadas con "tukula" o "ngula" rojo, que les confiere poderes mágicos.

La ideología religiosa determina la escultura HOLO que representa un ser supremo al que dan culto junto con los antepasados. Sus más originales figuras de antepasados reciben el nombre de "Nzambi" masculino o femenino, o la pareja, esculpidas en un panel con los brazos extendidos. Estas estructuras hacen pensar en influencias cristianas a través de los europeos.



En este área se encuentran las primeras influencias extranjeras en la escultura zaireña: los Kongo colocan fragmentos de espejo en los de sus figuras de madera y también cubren con un espejo el receptáculo que contiene las sustancias mágicas en el vientre de los fetiches; cuelgan al cuello de algunos antepasados una cruz cristiana; doblan las piernas de los "ntadi" y de otras esculturas al modo hindú, seguramente al haber visto las figuras que los portugueses llevaban como recuerdo de sus viajes a la India.

La sucesión matrilineal en las sociedades del Bajo-Zaire inspira esculturas de antepasados femeninos -maternidades-, destinadas a conseguir o conservar la fecundidad femenina que arranca de la abuela fundadora del clan. Estas esculturas se conocen con el nombre de "Phemba" y presentan a la mujer sentada, de rodillas o de pie, con el niño en brazos o en el regazo. La madera está policromada con "ngula" o "ndombe".

La descendencia es también matrilineal en la región Kwango-Kwilu, por lo que las tribus que allí viven esculpen maternidades. Los Suku, después de las sesiones de iniciación de los jóvenes, pasean por las aldeas unas figuras de mujer dando a luz. El jefe de la tribu Mbala guarda en su casa la estatua femenina que encarna a la fundadora del clan. La reina Ngudi Akhama representa la autoridad suprema en las tribus Holo y en su escultura aparece sentada sobre un trípode con el hacha al hombro y un collar, símbolos de poder. La casa del jefe Pende pertenece a la mujer y se remata con figuras femeninas de

grandes dimensiones, pintadas de "tukula", con el niño en brazos y el hacha real con la que se decapita la cabra para el sacrificio a los antepasados.

La técnica en los estilos de estas tribus se hace más cuidada al tallar figuras femeninas-maternidades. Las proporciones son más armoniosas, los rostros reflejan serenidad y se adornan con los mismos dibujos de tatuajes que llevan las mujeres en la vida cotidiana. Algunas son de gran belleza.

La escultura de figuras-fetiche abunda en todo el área.

Los "Nkisi" Kongo son estatuillas de madera, antropomorfas, con un hueco en el vientre que sirve para contener las sustancias mágicas, que se ocultan detrás de un espejo. La influencia de los relicarios de mártires cristianos llevados por los portugueses en el siglo XVI es evidente en estos fetiches. Este hueco en el vientre lo llevan todos los fetiches Kongo, aunque con variedad de actitudes y de formas según sus propiedades y función.

Se distinguen varios tipos de fetiches: los "Nkondi" son nefastos y llevan el brazo levantado, amenazante, empuñando un cuchillo, lanza o jabalina. Los "Mpezo" son dañinos pero no amenazadores. Llevan la sustancia mágica en la cabeza en forma de gorro de "pan de azucar". Los "Mbula" son protectores y se llaman "mwana vuaka". Los "Na-moganga" curan enfermos y ahuyentan malos espíritus. Los "Kimbindi" se usan en los enterramientos en Mayombe. Los de aspecto más inquietante son los fetiches de "clavos", en los que

la influencia europea, que utiliza costumbres mágicas semejantes hasta el siglo XIX, se hace patente. Los fetiches de "clavos" Kongo transmiten enfermedades y todo el cuerpo aparece erizado de clavos y laminillas metálicas, llevan el cuchillo en la mano y materias mágicas abundantes, quedando libre tan sólo un surco en la cabeza para frotar la figura. En estas figuras tiene gran importancia el valor táctil.

Las estatuillas Teke eran muy apreciadas entre las poblaciones vecinas por sus cualidades mágicas. En lengua Kongo la palabra "teke" designa una estatua. Los Teke materializan al antepasado en sus esculturas, del que son verdadera sustancia. Las llaman "Tsaye" y "Fumu". El escultor-hechicero, conocedor de secretos mágicos, consagra las estatuas colocándolas en el "bonga" en el vientre, convirtiéndolas de esta forma en fetiches. Así, la escultura que representa al antepasado se hace "butti", conteniendo el alma del ser humano. La escultura se pinta con blanco de caolín, que simboliza el resto de las osamentas ancestrales, y se la dorna con "mabima" y barba, como signos de superioridad.

Cuando los fetiches Teke no llevan "bonga" se llaman "Nkiba" y su poder tiene que ser renovado soplándolos y escupiéndolos.

Numerosos fetiches de las tribus de la región Kwango-Kwilu son antropomorfos, pero las materias mágicas envuelven de tal manera la figura que la hacen perder su apariencia humana, a excepción de la cabeza. Así son los fetiches Yaka, Suku, Holo y Pende. También tienen formas fálicas al ser utilizados en ceremonias de iniciación masculina.

El estilo de las figuras-fetiche se simplifica más aún que en las figuras de antepasados, acen-  
tuándose la rigidez y el estatismo en las Teke y Yaka  
y el convencionalismo en las Pende.

Los Kongo y los Holo imitan los crucifijos  
cristianos a los que llaman "Nkangi, Kiditu y Kilis-  
tu" y las imágenes de la Virgen "Madya", o de santos,  
como S. Antonio "Ntoni Malawo".

Las formas con mayor personalidad son las  
Kongo y también las de tendencia más realista, sobre  
todo en las cabezas de las esculturas de sus antepa-  
sados, para destacar los trazos típicos de la etnia  
bantú. Los demás estilos del área cuidan también el  
rostro, pero los volúmenes son más abstractos. Las  
figuras Yaka tienen una nariz característica, en  
trompa larga curvándose hacia la frente. Los rostros  
Pende se distinguen por las cejas en forma de pájaro  
volando, la nariz triangular y la frente abombada.  
La expresividad caracteriza los rostros Suku. Todos  
los estilos adornan con escarificaciones los cuerpos  
de las figuras, generalmente geometrizados y esque-  
matizados.

Las influencias entre los estilos del área  
se mezclan con las de otras tribus vecinas como los  
Yans, Mboma y Sakata en el estilo Teke. El Yaka in-  
fluye en el Nkanu hasta hacer dudosa la atribución  
de las obras de ambos y en el Suku imponiendo la na-  
riz en trompa retorcida hacia la frente. El estilo  
Suku refleja las líneas de las figuras femeninas Mba-  
la. Los Hungana imitan el Suku y el Mbala, mientras  
que los Mbala siguen modelos Hungana y Teke.

AREA CENTRO-SUR. Regiones de los Kuba y de los Chokwe.

Característica notable del área es la tendencia cortesana de la escultura. Las tribus Kuba, Chokwe y Lunda con estructuras políticas de reino, confederación o simple reconocimiento de la fuerte autoridad de un jefe, viven unas circunstancias históricas peculiares que afectan a su producción escultórica.

El reino Kuba es un caso especial en la historia del Zaire pre-colonial e incluso del Africa Negra. El "Moaridi" era el cronista de la corte, encargado de conservar en su memoria las leyendas relacionadas con la instalación del pueblo en la región y las genealogías reales, así como las hazañas de cada rey.

El reino Kuba era la federación de dieciocho tribus bajo el nombre de Bushongo, con unidad política y artística. En su región encontramos otras tribus diferenciadas estilísticamente, como los Kete, Ndengese, Biombo, Lulua, Mbagani, Lwalwa y Salampasu.

Los Lulua son un conglomerado de tribus con parentesco Kete y Luba y formaron parte de la confederación Luba en el siglo XVI sin que llegaran a ser asimilados artísticamente. Las tribus Kete, Biombo, Mbagani, Lwalwa y Salampasu son más importantes por sus máscaras esculpidas que por las figuras de antepasados y fetiches.

Las esculturas de antepasados Kuba representan al rey al que se considera descendiente de dios o su encarnación y se convierte en objeto de culto. La escultura no será un instrumento sino una imagen. Las esculturas reales cobran significado al ser el rey el centro vital del sistema social, político y religioso de los Kuba. Es llamado "Nyim" y "Lukengu", "señor de la tierra y rey de los Bushongo", pues su antepasado, cuyos poderes ostenta, es de origen divino. Cuenta la leyenda que ayudó al dios supremo a organizar el mundo. A su poder va ligada la fecundidad del suelo, el éxito de la caza. El recuerdo de la sucesión dinástica es esencial.

El realismo, las justas proporciones, la perfección en la forma de esculpir el rostro de las figuras reales hace pensar en el "retrato" que utiliza modelo humano, aunque no al estilo europeo. El rey Kuba Chamba Bolongongo (1.600-1.620) se hace esculpir una estatua y enseña a sus hombres el arte de la escultura que él había conocido en la zona Kwango. Los escultores copian del natural y su obra resulta una evocación de rasgos característicos de la persona y acontecimientos de la vida del soberano.

Los retratos de reyes Kuba se llaman "Ndop" y son, generalmente, figuras de 50 a 70 cms. de altura, talladas en madera dura y rojiza, bien pulida, con pátina más oscura en algunas partes. Los reyes aparecen sentados sobre un zócalo y delante de cada uno se ve una figura-símbolo relacionada con el soberano: la esclava a los pies de Mikope Mbula, el juego del "lyel" acompaña a Chamba Bolongongo, el yumque al rey herrero Mbop Pelyeeng, el gallo a Bope Mobinji III (1969), el hacha a Kuate Mbueki III.

Unas estatuas de "Ndop" servían en las ceremonias de investidura, las auténticas; las otras se harían para sustituirlas a la muerte del "nyim".

El nivel alcanzado en el arte Kuba es excepcional y comparable al de los Baulé de Costa de Marfil o al de Benin. Los Kuba decoraban con relieves de gran belleza objetos de la vida cotidiana. La faceta popular del arte Kuba la representan los fetiches, mal conocidos por el misterio que rodea su ejecución y empleo.

Las estatuas de antepasados Lulua encarnan a los jefes y son "retratos" evocadores en los que se señala su autoridad con la piel de leopardo a la cintura, el cuchillo en una mano y el cuerno de búfalo o una copa en otra, la barba y los tatuajes tribales alrededor del ombligo.

La descendencia matrilineal entre los Kuba y los Lulua se refleja sólo en la escultura Lulua. Los Kuba dan importancia a la reina y a la hermana del rey, pero ello no repercute en su escultura. Los Lulua esculpen maternidades en madera y tienen un culto a la fecundidad semejante al de los Lwalwa, para invocar la protección sobre la madre durante la crianza del niño, con los ritos "bwanga bwa chibole". Junto a los recién nacidos se coloca una figura femenina que lleva una copa en la mano. La copa encierra el espíritu de los antepasados. La estatua y el niño son ungidos, en el rito, con aceite de palma, arcilla blanca y agua tibia. Debido a esta práctica las estatuas adquieren una bella pátina.

La calidad de las estatuas Lulua es excelente. Las cabezas bien proporcionadas, de bellos trazos realistas, con la piel tatuada, el cuello esbelto. Algunas terminan por abajo en punta, para clavarlas en tierra, al lado del niño. Las mujeres llevan estatuillas femeninas en uno de los ángulos del "pañó" con que se visten. Para los Lulua las estatuas contienen secretos que emanan de fuerzas invisibles y es difícil establecer los límites entre las figuras de antepasados y las figuras-fetiche. Sin embargo, los fetiches Lulua se alejan estilísticamente del realismo, haciéndose abstractos, para convertirse en receptáculo de los espíritus.

Las estatuillas-fetiche se usan en sociedades mágico-religiosas. Las más importantes son las figuras de guerreros y quizá las más antiguas. Las "Mbulenga" son eficaces para tener suerte y evitar maleficios. Las "Chilembi" favorecen la caza y llevan una calabaza colgada que contiene carne de caza, hocico de perro y otras sustancias. Las "Jano" vigilan las casas, los niños, y evitan el adulterio. Entre 1885 y 1890 se acaba la actividad escultórica Lulua -campaña de Kalamba Mukenge (1870)- al destruirse las esculturas que podían hacer fracasar la religión del "haschish".

Los jefes Chokwe buscaron a los mejores escultores para que hicieran obras de calidad. La escultura Chokwe es una de las mejores del Zaire y del arte africano. Su estilo se impone en la región. Sin embargo, se manifiesta un dualismo de estilos Chokwe: uno de tendencia realista y otro abstracto.



La escultura de más alto nivel artístico es la de tendencia cortesana, hecha de madera ennegrecida, para representar antepasados-jefes o héroes. Las figuras son proporcionadas, naturalistas, con ciertos rasgos barrocos y convexidad de influencia Kuba, Luba y Kongo.

La tendencia al esquematismo se refleja en unas figuras rudas, troncocónicas o cilíndricas, hechas por especialistas, destinadas al culto de la "mahamba". Son figuras-fetiche, masculinas y femeninas, en actitudes diversas. La más importante es la del cazador, utilizada en la sociedad de iniciación cuyo jefe es el "padre de la caza". Las más recientes llevan un fusil.

Las figuras de antepasados Chokwe son las "tuponya". Miden unos 58 cms. y la más famosa representa a Chibinda Ilunga, con el sombrero real de visera redondeada en curvas hacia atrás, forma de la máscara "likungu", símbolo de poder. Los rostros son armoniosos, sobre la frente aparece el "chingelyengelye" (cruz Chokwe de influencia cristiana), que también usan los Lwena. A veces se representa al jefe sobre un buey, por influencia europea.

Mezclados con las tribus Chokwe y las tribus Lwena y Luba, viven los Lunda que formaron una confederación de pueblos dirigidos por los Mwata Yamvo, "señores de la víbora". El jefe-soberano tenía como distintivo el "lukano", brazalete con nervios de buey y antílope.

Las ceremonias de los Lunda eran semejantes a las de los Kongo y Kuba. Sin embargo, esa organización cortesana y las ceremonias que la acompañaban no han llevado a la producción de una escultura cortesana ni a unas formas escultóricas peculiares Lunda. Estilísticamente los Lunda son dominados por las formas Chokwe y Luba. El afán decorativo Chokwe deriva en los Lunda en formas barrocas.

Las regiones de la confederación Lunda se despoblaron progresivamente desde que los negreros portugueses organizaron el comercio de esclavos en la parte Oeste y los árabes en el Este. Este hecho repercute negativamente en el desarrollo de la escultura, sobre todo en los siglos XVIII y parte del XIX.

AREA SUR-ESTE. Regiones de los Luba, Songye y Lega.

La madera, el hueso y el marfil son utilizados por las tribus del área como material para su escultura.

Tres factores determinan el arte escultórico de la región de los Luba: la política, la religión y la magia.

La historia de los Luba se complica para formar una federación de pueblos que hablan una misma lengua, el "chiluba". De su grupo son los Kanyok, Boyo y Bembe. Se conocen reinos Luba dominando una amplia zona de los siglos XVI a XVIII. La unidad política va unida a la artística hasta el siglo XIX,

época de desmoronamiento del reino Luba ante el ataque de los Chokwe.

Desde el punto de vista de la geografía humana se separan los Luba del Kasai de los Luba de Shaba. Dentro del "chiluba" se distinguen dialectos diferentes entre los Luba-Kasai, los Luba-Shaba, los Luba-Hemba, al Este del país, y Luba-Shankadi, al Sur.

Los Luba poseen un profundo sentido del arte de la escultura, de la belleza serena y de las proporciones. En los volúmenes equilibrados de la figura humana predominan las formas convexas y realistas.

La iconografía de antepasados está relacionada con el sistema de sucesión matrilineal, salvo en los Shankadi, y es un canto a la femineidad, con un predominio absoluto de la figura humana femenina. La mujer desempeña un papel político y social entre los Luba semejante al de la madre y la hermana en las tribus Kongo. La mujer se asocia al poder, a los mitos, a las leyendas del clan. La mujer inspira al artista en todas sus creaciones. Rasgos comunes a las obras Luba son la redondez de formas, la anatomía precisa, incluso cuando las figuras presentan una "perspectiva descendente", la dulzura y belleza de trazos en los rostros.

La producción escultórica de los Luba-Shaba central, junto con las obras Fang, Baulé y Dogon, forman parte de los "grandes clásicos" de la estatuaria africana.

Las formas Luba-Shankadi son más esquemáticas, variando los tipos iconográficos en función de su sistema de sucesión patrilineal.

El estilo Luba llamado por OLBRECHTS "de la cara alargada de Buli", evidencia por primera vez en el arte africano la personalidad de un mismo escultor en varias obras, o de una escuela o taller. Personalmente prefiero hablar de taller o escuela. Las figuras "Buli" tienen una cabeza voluminosa, de formas angulosas, frente abombada, rostro alargado y hundido, con pómulos salientes, nariz estrecha y larga con aletas dilatadas. Brazos delgados y enormes. La melancolía, la tristeza o el dolor se reflejan en esos rostros.

Obras originales, desde el punto de vista iconográfico, son las llamadas "Kabila" (mendigas), aunque su verdadero nombre es "Mboko". Representan mujeres portadoras de copa, sentadas o arrodilladas. MAES y OLBRECHTS discutieron sobre la interpretación de estas figuras. En mi opinión se pueden considerar las "Mboko" como figuras de antepasados femeninos fundadores de clan. Esta interpretación se basa en que, originariamente, las "Mboko" llevaban "pembe" en la copa, tierra blanca del color de los huesos de los antepasados, aunque sin pretender que sean efigies de fundadoras concretas, a pesar de los intentos del artista por individualizarlas con tatuajes y símbolos. Estas figuras "Mboko" servían también para que los vecinos depositaran obsequios en la copa cuando una mujer daba a luz, al colocar la "Mboko" a la puerta de su casa. De ahí que algunos las llamaran "mendigas".

Por su doble uso, COLLE distingue dos tipos de "Mboko": "Kabila ka lutombo", para recoger ofrendas, y "Kabila ka vidye", con la copa llena de tierra blanca recordando a los antepasados. Personalmente, no veo razón para separar ambos tipos de "Mboko". El nacimiento de un niño señala la continuidad del linaje de los antepasados y una misma figura puede evocar su presencia en ese momento decisivo y establecer, al mismo tiempo, la relación de los miembros de la tribu con ellos, manifestada por medio de las ofrendas.

Estilísticamente se advierten dos escuelas escultóricas de las figuras "Mboko": un "maestro o escuela de las cabelleras en cascada" y el "maestro o escuela de Buli".

El tipo iconográfico "Mboko" influye en la escultura Songye. En general, las formas del estilo Luba, al representar la figura femenina, afectan a los Kanyok, Boyom Bembe y otros integrados políticamente con los Luba.

La religión y la magia Luba motiva la escultura de fetiches. Los "masubu", de madera o marfil, para los ritos de iniciación en la sociedad de los Bambudje; los "mikisi mikake" con sustancias mágicas en el vientre, como los fetiches Kongo; las figuras "katatora o lubutu" para el arte de la adivinación, hechas de "kibekwasi" (árbol cuya savia es un vomitivo) y colgantes amuleto de marfil con formas humanas.

La riquísima producción escultórica Luba incluye las figuras-cariátide que se encuentran en los apoya-cabezas y taburetes que guarda la esposa

principal del jefe. Los personajes caríátide pueden ser masculinos y femeninos. Aparecen sentados, de pie, de rodillas y la madera está perfectamente trabajada. Las hay de "estilo Buli" y de "cabelleras en cascada".

El estilo Kanyok es más bien una dualidad de estilos. En Kanda-Kanda aparece un pseudo-estilo de influencia Chokwe y Luba, con tendencia al realismo y al detallismo, un tanto "manierista". El que podemos llamar "verdadero estilo Kanyok" es más esquematizado, vigoroso y sin influencias. Ambos estilos Kanyok se encuentran en esculturas de madera y de barro cocido.

Los estilos Bembe y Boyo son difíciles de delimitar. Ambos estilos son de formas abstractas, geometrizadas, más expresionistas las Bembe y más vigorosas. Esculpen figuras monumentales de madera. Los Boyo de la fundadora real del linaje y de sus sobrinos, los Bembe del jefe tribal y de su hijo menor, llamado "Kalunga", con dos ojos tubulares característicos y que tiene pareja en la máscara "Kalunga". El estilo Bembe desarrolla otra corriente estilística convexa, de influencia Luba en los rostros, que asemeja sus obras escultóricas a algunas de los Baulé.

Los miembros de las tribus Songye tienen una marca de personalidad que los hizo famosos en su región por su rudeza (proviene del Maniema, conocido como "país de comedores de hombres"). Esa fuerte personalidad se manifiesta en sus esculturas, a pesar de recibir influencias Luba y Lulua.

Son menos abundantes las esculturas de antepasados Songye que las de fetiches. En los campos de iniciación "Bukishi" se guardan las esculturas de la pareja fundadora de la tribu. Los volúmenes acusan la ruda geometrización Songye. Tanto la figura femenina como la masculina llevan abundantes escarificaciones reproducidas en relieve. El estilo es más cuidado en las figuras portadoras de copa, de clara influencia Luba.

Las figuras-fetiche Songye tienen cabezas grandes, voluminosas, geometrizadas. Su rostro es alargado, con mejillas cóncavas, frente huidiza, cejas sombreando grandes ojos, nariz aplastada. La boca, en formas diversas, sirve de base clasificatoria de los tipos iconográficos-fetiche. Hay figuras con labios en ocho tumbado, en media luna con los bordes hacia arriba, sonriendo, boca rectangular, en hendidura horizontal, en hocico saliente o en trompa, boca abierta en elipse. Son figuras femeninas y masculinas y sus usos son variadísimos: favorecer la fecundidad, la caza y otras actividades, proteger contra los malos espíritus. Los fetiches-amuleto, llevados como pulsera, favorecen la fecundidad masculina.

La tribu Lega es una de las más importantes del Maniema. Los Lega ocupan la región llamada Bulega (o Urega) y desarrollan un estilo escultórico muy característico que influye en sus vecinos Lengola, Mbole y Yela.

Los Lega actuales sólo recuerdan de su historia las luchas internas hasta que "Bwami" (el fruto que viene de arriba) se introdujo en ellos.

Todo el arte Lega se origina y cobra significado en la asociación Bwami, que rige toda la organización de la tribu. La asociación es comparable a los antiguos misterios y a una forma de religión secularizada. La iniciación Bwami hace al pueblo bueno. Sus miembros se llaman Bami. El acceso a cada grado de la asociación está marcado por ritos de iniciación. Todos los hombres pueden formar parte de ella con tal de que superen las pruebas propias de cada grado. Dentro de la asociación existe una jerarquía basada en los grados. Las mujeres también tienen acceso a los distintos grados, aunque siempre condicionado a su carácter de esposas de los iniciados.

En este trabajo se ha analizado con más detalle la asociación Bwami al considerarla como modelo de sociedades iniciáticas análogas existentes en otras tribus, como la "Lilwa" de los Mbole, la "Lulua" Chokwe, la "Bambudje" Luba, la "Bukishi" Songye, etc.

La escultura Lega ha nacido en el seno del Bwami y sólo tiene sentido en y para el Bwami. Las esculturillas de madera, marfil o hueso, van ligadas a los grados y ritos de la sociedad.

En 1948 la asociación fué declarada ilegal por los colonizadores belgas y esa fecha marca el fin del arte Lega, aunque la actividad escultórica ya había decaído desde 1916 al ser combatida la asociación Bwami por los Administradores coloniales y misioneros, obligándolos a la clandestinidad. En la actualidad se observa un renacer de la asociación y, como consecuencia, del arte escultórico relacionado con ella.



Las leyes coloniales restrictivas sobre el uso del marfil, material muy esculpido por los Lega, hacen que decaiga esa actividad.

Máscaras, estatuillas de madera, de marfil, de hueso, utilizadas en el Bwami, están cargadas de fuerza propia. La clasificación de las esculturas Lega depende de su uso. Cada objeto tiene un significado simbólico. Son objetos "masengo" (peligroso, sagrado) y sólo pueden utilizarlas los miembros del Bwami.

Las figuras son muy abundantes. Máscaras grandes y pequeñas, figuras antropomorfas y zoomorfas. La bella pátina dorada de muchas figuras se debe a las inmersiones rituales en aceite de palma. No siempre esculpen la figura humana completa. Pueden reducirla a la cabeza esculpida en marfil, a las manos y antebrazos de madera o pueden alargar enormemente la figura hasta hacerla casi perder su apariencia antropomorfa. Hay cucharas con mango antropomorfo, cuchillos y martillos que intervienen en ritos del Bwami, junto con sillas, bastones, taburetes, etc.

Las figuras antropomorfas se llaman "bitungua" y se agrupan en tres categorías: Iginga, Kalimbangoma y Kitimbitimbi. Excepcionalmente son de piedra o de cerámica. Cuando no tienen marfil los esculptores esculpen la madera o el hueso. Cada figura va asociada a un aforismo que la identifica y completa su significado y a un grado del Bwami. Las figuras se toman en las manos para palparlas y acariciarlas en las ceremonias, presentando así el aspecto táctil de la escultura.

El valor simbólico de las esculturas Lega condiciona las búsquedas estéticas. Se imponen la simplicidad y el equilibrio en todas las figuras que podemos considerar "funcionales". Su estilo "cóncavo" es característico e inconfundible por los rostros ovales o circulares, o en forma de corazón, con órbitas hundidas en las que se alojan ojos elipsoides, redondeados o de "grano de café". La nariz es el resultado de la prolongación de los arcos orbitales. La boca, abierta o cerrada, es oval. El adorno típico Lega es el círculo con el punto en el centro, símbolo de la fuerza vital, que aparece en numerosas figuras.

La pátina de muchas esculturas, que va de los tonos rojos anaranjados al amarillo miel, se consigue con aceite de palma aunque también se encuentran numerosas figuras policromadas a base de tinte de hojas, negro de carbón vegetal y arcilla blanca.

Las esculturas Lega no son de gran tamaño. Los tipos iconográficos son numerosísimos, a veces resultan misteriosos, tan misteriosos como las ceremonias iniciáticas Bwami.

Son frecuentes las figuras con varios rostros "sabitwebitwe" o "sakimatwematwe" (el señor multicéfalo), que simbolizan la sabiduría Kindi.

El artista goza de libertad creadora y la tradición oral conserva nombres de algunos de ellos: Lusungu, Kalimu, etc., pero no llegan a crear escuela.

Lo que nosotros llamamos "objetos de arte" sirven como esquemas mnemotécnicos para la enseñanza, como ayuda visual y resumen de ideas complejas para acrecentar la fuerza dramática de los ritos de iniciación Bwami. Los Lega no tienen inconveniente en usar esculturas de otras tribus y, a veces, se encuentran en sus ritos figuras de las zonas vecinas: Kisangani, Buta, Paulis, Banalia. De este modo llegan a la iconografía Lega el tocador de tambor, el fumador de pipa, la mujer con un fardo a la espalda y otros.

El estilo Lega influye en los Boyo, Bembe, Kanu, Lengola, Metoko, Komo, Mbole, Tetela. Estas tribus también tienen sociedades secretas, como la "Kotta" Lengola o la "Lilwa" Mbole, en las que utilizan las esculturas. A su vez los estilos Mangbetu y Luba influyen en el arte Lega.

AREA NORTE. Regiones del Uele y del Ubangui.

La escultura del área Norte se aparta de las corrientes estilísticas más o menos análogas del resto del Zaire. Los pueblos de la zona son conquistadores de origen sudanés, hablan una lengua sudanesa y sus tradiciones son más de pueblos nilóticos que de grupos bantús, como hemos encontrado desde la costa atlántica al lago Kivu.

Los Mangbetu se instalan en el borde Norte de la selva ecuatorial y a su escultura la caracteriza el "realismo de la selva", el afán de reproducir en madera el tipo étnico, pirograbando incluso los "tatuajes-marmol" y las "incisiones-cebra", adornos

de que hacen gala las mujeres mangbetu. Las esculturas reproducen también el alargamiento del cráneo, práctica de belleza que ya existía en el Antiguo Egipto y en otros pueblos.

La estatuaria Mangbetu es más decorativa que utilitaria, aunque también trabajan el barro cocido, con formas antropomorfas femeninas, tipo iconográfico preferido.

Hasta la colonización, en el siglo XIX, los Mangbetu estuvieron organizados en reino. Existía una clase dirigente de nobles a cuyo servicio estaban los artistas-escultores.

El estilo Mangbetu influye en los Madye, los Niapu, los Zande y los Lega.

Los Zande "avongaras" dominaron varias tribus en la región y las "zandizaron". Se les conocía en el siglo XIX con el nombre de Niam-Niam (onomatopeya alusiva a su canibalismo). Su sociedad estaba jerarquizada en base a una aristocracia.

El estilo Zande presenta dos tipos de esculturas: las realistas de influencia mangbetu (muchos escultores Mangbetu trabajan para los Zande) y las "yanda", figuras estilizadas, geometrizadas, de aspecto rudo. Se conocen algunas que datan de los años 1920 a 1950, ligadas a ritos de la sociedad secreta "Mani". Representan al espíritu protector de la sociedad, aseguran la fecundidad y la caza, causan males a los enemigos. Son fetiches de madera y de tierra cocida, menos frecuentes de piedra blanda, antropo-

morfos, con el torso y la cabeza cuidados técnicamente porque en ellos reside la vida. El resto de las figuras presenta unos volúmenes rudamente trabajados. La mayoría de las figuras-fetichismo tienen una pátina grisácea por estar embadurnadas de "libelele".

De acuerdo con la clasificación de las esculturas "Yanda" de los Zande, hecha por BURSENS, según las formas, las más importantes son las "Naseze" y las "Ngia", representaciones de seres humanos, masculinos y femeninos, de madera o de barro. Las figuras "Naseze" de madera se caracterizan por sus cabezas irregulares y enormes orejas de las que cuelgan aros metálicos. El cuerpo se esquematiza. Las de barro "Ngia" huyen de tal manera del realismo que hacen pensar en "la deficiencia de los Zande para el arte visual".

En la región del Ubangui se desarrollan los estilos afines de las tribus Ngbaka y Ngbandi. El contexto cultural de ambos es arcaico y se advierte en su escultura falta de técnica y acabado.

Una parte de su escultura es cultual. Se da culto a los antepasados en chozas, en las que levantan sus altares y al lado se colocan estatuas de Seto y Nabo, héroes míticos. Las figuras de Seto y Nabo se adaptan a la perspectiva "descendente", siendo la cabeza la parte del cuerpo mejor trabajada. Los aros metálicos de las orejas recuerdan costumbres Zande. La estilización alcanza extremos insospechados cuando representan al hijo de Seto y Nabo, llamado "Ngambe", por una estaca con una liana enrollada.

Otro tipo iconográfico Ngbaka es el "Gwalingbwa", con toda clase de deformaciones corporales. Los Ngbaka creen que puede apaciguar el mal. Las esculturas Ngbaka de arcilla son funerarias. La sociedad iniciática "Gaza" existe entre los Ngbandi y los Ngbaka, y para sus ritos se hacen muchas de las esculturas de ambas tribus.

Después de analizar los distintos estilos tribales de la escultura de bulto redondo o exenta del Zaire, se deduce que los tipos iconográficos predominantes son figuras de antepasados y figuras-fetiche, masculinas y femeninas.

Estilísticamente las formas abstractas, cubistas y geométricas se imponen a las realistas, en la mayoría de las tribus, con excepciones en las que se logran esculturas de gran belleza "clásica".

Es frecuente la frontalidad, por oposición a la búsqueda de volúmenes y de puntos de vista de la escultura de bulto redondo derivada de la corriente greco-latina.

MASCARAS.

Las máscaras cobran su auténtico significado en la metamorfosis del hombre exigida por ritos de iniciación, fiestas, ceremonias agrarias y funerarias, acompañadas del canto, la música y la danza.

La exhibición de las máscaras tiene por objeto recordar acontecimientos notables que se han producido desde los orígenes y que han dado como resultado la organización del mundo y de la sociedad.

Las máscaras protegen a la sociedad contra los malhechores y los brujos. Hacen que la fuerza vital no se escape del hombre, al morir. El que danza con la máscara no es más que el soporte vivo que encarna a otro ser mítico, genio o animal, en ese momento.

Hay máscaras de rostro humano o con rostro animal. Los rostros humanos representados son exagerados, deformados o idealizados. Se toman precauciones para que no sea reconocido el portador de la máscara, vistiéndole con tejido de rafia totalmente o, al menos, hasta los hombros. La máscara atrapa fuerzas errantes que podrían dañar.

Las máscaras zaireñas cobran vida en el conjunto del disfraz y el ritmo de la danza y son objetos utilitarios en la medida en que desempeñan un papel en los ritos ligados a la vida. Son objetos mágico-religiosos que "conviene" hacer para que produzcan un efecto deseado. La belleza de una máscara depende de su eficacia.

Del estudio de la escultura del Zaire se deduce que existen poblaciones en el país que practican cultos y ceremonias utilizando estatuas y máscaras, ya sean tribus de la selva o de la sabana. Se puede citar, como ejemplo, la sociedad Bwami de la tribu Lega en cuyos ritos iniciáticos se mezclan ambos objetos. Todas las tribus en las que existen sociedades más o menos secretas para la iniciación de los jóvenes, hacen y utilizan máscaras.

Según las tribus, las máscaras son obra de "especialistas", de escultores, o de miembros de las asociaciones iniciáticas o, incluso, de los nuevos iniciados bajo la dirección de los mayores, como los "tundasi" Yaka. Antes de hacer la máscara se ofrecen sacrificios, se practica la abstinencia y se toman otras medidas.

Los materiales empleados para ejecutar las máscaras son, en su mayoría, procedentes de la naturaleza: madera, marfil, hueso, para esculpir los rostros. Los accesorios se hacen de metal, clavos, pieles, rafia, ramas de palmera, etc. La rafia puede ser material fundamental en las máscaras de fibras tejidas.

No siempre la antigüedad confiere valor especial a una máscara. En algunas tribus zaireñas incluso se llega a destruir o a abandonar las ya utilizadas por haber perdido su eficacia con el uso.

Según su estructura las máscaras pueden ser flexibles o rígidas. El tipo intermedio serían las máscaras con un armazón de hojas de palmera o cestería, cubiertas con tejido de rafia, no esculpidas.



Las flexibles son totalmente de tejido de rafia. Las rígidas están esculpidas en madera, marfil o hueso.

Por la forma hay máscaras-casco o máscaras-yelmo, que cubren enteramente la cabeza y el rostro de quien las lleva y máscaras que cubren únicamente el rostro.

Algunas máscaras no se hacen para llevarlas en ceremonias y danzas, sino sólo para exhibirlas sobre una valla desde la que presiden las ceremonias, como en la asociación Bwami de los Lega, o para colgarlas al cuello con valor de amuleto.

Hay máscaras-casco que se completan con una figura exenta en su parte superior.

Por el estilo encontramos máscaras planas, convexas y cóncavas. Máscaras realistas, abstractas, geometrizadas. El carácter "cubista" de las máscaras deriva de la intención del artista al representar el rostro humano. No pretende representar un aspecto particular de una boca, de un ojo o de una oreja determinada, sino "la boca", "el ojo", "la oreja", "el rostro" humano o animal, en volúmenes esculpidos.

La máscara tiene un lenguaje inteligible para la tribu que la emplea, vinculada a las ceremonias del momento. Asociada a su soporte humano la máscara puede compararse a una escultura viviente, en movimiento. El espíritu se mueve, habla, se hace sensible a través de la máscara que establece el nexo con el hombre.

Estilísticamente los rasgos de las máscaras esculpidas coinciden esencialmente con los rostros de las esculturas de bulto redondo, resultando de este modo una enorme variedad de estilos tribales.

Tomando como hilo conductor el mismo esquema del análisis de las máscaras por áreas y regiones conviene destacar los aspectos siguientes.

AREA SUR-OESTE. Regiones del Bajo-Zaire y del Kwango-Kwilu.

Las máscaras de este área son generalmente de madera policromada, a la que añaden fibras de rafia, plumas, pelos y otros elementos complementarios.

En todos los estilos tribales, las máscaras van ligadas a sociedades iniciáticas secretas acompañando ritos y danzas.

Los estilos Kongo y Teke son los más importantes de la región del Bajo-Zaire. Las tribus Kongo, Vili, Woyo y Yombe usaban máscaras en ritos de circuncisión de la "bakimba". Además, los Kongo hacían intervenir las máscaras pintadas de blanco "mpembe" en ceremonias funerarias de culto a los muertos. Las máscaras de rostro humano, realistas, de relieve bastante plano, con ojos y boca perforados, son de madera policromada.

Los Woyo hacían máscaras de tierra cocida policromada.

Al realismo del estilo Kongo se opone la abstracción de las máscaras Teke, en forma de disco, planas, de madera bellamente decorada con formas geométricas pintadas de colores. Ni los ojos ni la boca están perforados.

Las máscaras de la región del Kwango-Kwilu pertenecen a los estilos tribales Yaka, Nkanu, Suku, Mbala, Hungana, Holo y Pende.

Los rasgos extravagantes dan fama a las máscaras Yaka. Su nariz larga, retorcida hacia la frente en rostros humanos y animales hace que estas máscaras sean inconfundibles. Las ceremonias y ritos de iniciación Yaka exigen máscaras apropiadas y de ahí su diversidad: la "mwelo" es de fibras, la "utembo" tallada en madera blanda y ligera, con remates en "antenas" o círculos superpuestos, la "mbala" además de estos remates lleva una pequeña escultura para indicar la jerarquía de los iniciados o varias figuras representando una escena o momento de la vida cotidiana y, a veces, la figura de un animal. Las máscaras "Kakungu" las usa el hechicero contra los malos espíritus y son de rostro masculino; las "kazeba" tienen rostro femenino; las máscaras-casco, que cubren totalmente la cabeza del que las lleva, completan su decoración a base de clavos dorados, trozos de metal y relieves a modo de tatuajes y una figura exenta zoomorfa, que se adapta a la curva craneal. Las máscaras llamadas "tronco" ofrecen dudas interpretativas. En este trabajo se disiente de MONTI, clasificando como Suku una máscara-tronco que él atribuye a los Yaka.

Hecho lamentable para la Historia del Arte es que los Yaka destruyan sus máscaras "viejas" creyendo que han perdido eficacia. La influencia de las máscaras Yaka es evidente en las gigantescas Nkanu empleadas en ceremonias de la "mukanda".

Los Suku denominan sus máscaras con los mismos nombres que los Yaka y son tan semejantes estilísticamente que se pueden confundir. La sobriedad de los rasgos del rostro humano de la máscara "hemba" Suku la diferencia de la "Ndemba" Yaka.

Rasgos humanos y animales se mezclan en las máscaras Hungana, influidas por los estilos Suku, Mbala y Pende.

Son raras las máscaras Mbala, sólo algunos grupos del Sur las usan en ceremonias de iniciación.

Los Holo también practican ritos de iniciación y circuncisión en los que las máscaras de rostro humano y de animales desempeñan un papel importante.

Los principales escultores de máscaras del Zaire son los Pende. El "mbembo", escultor Pende, debe observar ritos y prescripciones cuando esculpe las figuras exentas y las máscaras. Para las tribus Pende las máscaras son accesorios sagrados para los ritos iniciáticos de circuncisión, y son objetos puramente profanos cuando se usan en ceremonias festivas de la aldea. El que lleva o danza con la máscara, completa su atuendo con un vestido de rafia tejida cubriendo completamente su cuerpo.

Los Pende occidentales tienen tres grupos de máscaras: "mingani", "mbuya" y giphogo".

La máscara "mingani" es de fibras trenzadas y representa a los antepasados. Interviene en la ceremonia de investidura del jefe. Las "mbuya" son de madera, con peluca de fibras lisas o en cuerda. Su frente abombada, las cejas en esquema de "pájaro volando", los párpados caídos, identifican un estilo realista homogéneo en la región de Katundu, que inclina a pensar en esculturas de una misma escuela o taller. La diversidad iconográfica "mbuya" es enorme. Pueden reproducir los rostros de todos los tipos humanos de la aldea, incluido el loco. La policromía es sobria. La máscara femenina, que representa a la mujer del jefe, se llama "Kambanda", y la del jefe, masculina, se llama "Fumu", lleva barba de fibras y remate de tres cuernos en el peinado. La pareja de "Kambanda" y "Fumu" danza solemnemente en ritos y fiestas. Las máscaras "giphogo" son enormes máscaras-casco de madera, caracterizadas por un mentón saliente formado por discos superpuestos.

Menos realistas son las máscaras de los Pende orientales del Kasai y, generalmente, son máscaras de madera de estilo refinado, miniaturas de las "Mbuya" y se las llama "ikhoko". Sólo las llevan hombres. Otras esculpidas en granos de "muhafu" o en madera, son para mujeres y niños.

AREA CENTRO-SUR. Regiones de los Kuba y de los Chokwe.

El área Centro-Sur es el área de los especialistas del rostro humano. Sobre todo los Kuba y los Chokwe. Siendo las máscaras una reproducción del rostro masculino o femenino por excelencia, logran esos estilos unas obras de belleza extraordinaria.

Los Kuba reflejan también en sus máscaras la organización socio-política en torno a la personalidad del rey. La máscara del rey se conoce como "mwaash a mbooy". Es una máscara-casco sobre un armazón de corteza de palmera cubierto con tiras de rafia coloreada y pieles. La nariz y la boca de madera se añaden al conjunto y se adornan con caurís y perlas de colores. El remate de la parte superior es una especie de trompa de elefante. Es una representación de "Woot", el primer antepasado fundador de la dinastía y la llevan solamente los hombres de la familia real.

La versión femenina de la "mbooy" es la máscara "Ngaady mwaash", que representa a la hermana de "Woot", desposada con él. La "Ngaady" se esculpe en madera con una técnica cuidada. La policromía, los adornos con relieves geométricos típicos Kuba, las franjas de rafia, los abalorios y las perlas hacen que resulte muy lujosa. La lleva la mujer en la danza ritual, hecho poco frecuente en Africa.

En el rito de la danza de máscaras interviene una tercera, la "Mboom", que representa al rival de "Mbooy" y lucha por arrebatársela a "Ngaady".

La máscara "mboom" es un tipo de máscara-casco de madera con frente abombada sombreando los ojos. La frente se cubre con láminas de cobre brillante y tres bandas de abalorios de colores. Todo el rostro está decorado con relieves en punta de diamante Kuba.

La máscara "shene malula" y otras semejantes se usaban en la asociación "Babende" que sirvió de policía secreta al rey. Son máscaras de estilo más popular, talladas en madera blanda, con órbitas perforadas y decoración geométrica.

Las tribus Ndengese usan las máscaras Kuba. En las máscaras Kete y Biombo se ven influencias Kuba además de otras tales como las Songye, Pende y Salampasu, en las máscaras-casco para ritos de circuncisión.

En ritos semejantes usan los Lulua máscaras de estilo tan tosco que nada tienen que ver con los bellos y elegantes rostros de sus figuras femeninas exentas. La más hermosa se llama "Kamuanga".

Las máscaras Mbagani son difíciles de identificar, por ser mal conocidas y llamar Babinchi a una parte de la tribu. Sus máscaras son femeninas y de expresión serena, frente abombada y órbitas enormes, blanqueadas, con ojos globulares. Se usan en ritos de iniciación.

La nariz y los labios distinguen a las máscaras de madera Lwalwa. La "Nkaki", de rostro masculino, tiene una nariz enorme, saliente y arqueada, desde la frente se prolonga hasta formar una cresta sobre el cráneo. Los labios salientes, angulosos, se

separan del resto de las líneas del rostro. Están policromadas. La "shifola" tiene la nariz un poco más corta y redondeada. La abstracción es mayor en la "mvondo" masculina. Su versión femenina es la "mushika" que reproduce el peinado que llevan las mujeres en la vida real.

Los Lwalwa consideran las máscaras como objetos sagrados y sólo las sacan de noche porque podría ser peligroso verlas a la luz del día. Los bailarines Lwalwa tienen fama de ser los mejores del Zaire. Sujetan con los dientes la cuerda que se anuda bajo la nariz de la máscara para mantener ésta delante del rostro.

Los belicosos Salampasu, conocidos como "cortadores de cabezas", usaban máscaras en los casos de condenas a muerte. Combinan la madera, el metal y las fibras naturales para hacer las máscaras. Las máscaras vegetales son de fibras trenzadas y sus rostros son abstractos. Las de madera policromada llevan también placas de cobre y un remate de fibras. Las más temidas y peligrosas son las que tienen placas de cobre. Las que llevaban al dictar la sentencia de muerte están pintadas de negro. Las ceremonias de iniciación estaban presididas por máscaras e intervenían en las danzas para invocar a los espíritus. En los paneles que adornan los recintos de las danzas aparecen máscaras-relieve.

La frente abombada, los ojos en hendidura o triangulares, la boca abierta que deja ver los dientes puntiagudos pintados de blanco, la nariz ancha y plana, son rasgos Salampasu. También hacen más-



caras zoomorfas para las ceremonias de iniciación en las que se expresa la muerte de un animal demostrando el valor del cazador.

La región de los Chokwe se caracteriza por las máscaras de tendencia naturalista, resultado de copiar modelos vivos, famosos por su belleza. El escultor se ayuda tomando medidas sobre el rostro real para reproducirlo en madera fielmente, sin que podamos hablar de "retrato". Esta forma de esculpir las máscaras las hacía más eficaces.

Los rostros-máscara Chokwe están adornados con los mismos elementos decorativos de las estatuas exentas. Son numerosísimas las máscaras Chokwe conocidas y su tipología varía según la función asignada en el recinto secreto de las ceremonias iniciáticas o en las danzas festivas, fuera de él.

Las máscaras de fibra tienen una función ritual de iniciación en la "mukanda" para el paso de la pubertad. Técnicamente podemos hablar más de modelado con fibras y cortezas que de escultura. La más importante es la "cikungu". Representa a los antepasados del jefe y sólo él o su sobrino pueden llevarla en la ceremonia de investidura o en otros acontecimientos importantes. La "cikunza" preside la "mukanda" como espíritu bienhechor que favorece la fecundidad y la caza. Tiene forma de saltamontes.

La máscara del "loco" se llama "cizaluke"; la "mungenda" lleva un tocado de cono con dos alas "kapapa". Los antepasados que son del clan del jefe están representados por la "kalelwa" en la "mukanda".

Es una bella máscara con un tocado en torre entre las "kapapa" y las "mapaya". La "citamba" es usada por el que lleva los alimentos al campo de iniciación.

Las máscaras de fibra que no tienen rostro humano se llaman "mishipo" y actúan junto a las "mukishi" llevadas por los mensajeros en la circuncisión.

Complemento de la máscara es el traje de fibras con rayas de colores.

Las máscaras de madera Chokwe son de las más bellas del Zaire. El refinamiento y la elegancia de su composición son excepcionales. Hay dos clases de máscaras de madera: las "ciongo" y las "mwana pwo" o "pwo". Las "ciongo" simbolizan al jefe de la tribu en regocijos populares, fuera de las ceremonias de circuncisión, acompañando en la danza a la "pwo" femenina.

La "ciongo" presenta unas formas armónicas, cóncavas y convexas, en un rostro masculino de aspecto solemne y majestuoso, oval, con un saliente en media luna a modo de mentón. Los ojos, en "granos de café", sobresalen de las órbitas rehundidas. La nariz es pequeña, fina y vertical. La boca, abierta, deja ver los dientes. Cuelgan aros metálicos de las orejas salientes. La cabellera se simula con fibra. Sobre la frente, el "chingelyengelye". La policromía rojiza es bellísima.

Buscando rasgos que individualicen escultores se distingue uno que podríamos llamar "maestro de

los labios realistas" y otro "maestro de labios estirados".

La máscara "pwo" simboliza la mujer en la danza, madre de la tribu, pero la lleva un hombre vestido con traje de fibras y senos postizos. Las más antiguas "pwo" eran de fibras endurecidas con resinas; las recientes son de madera.

El escultor ha tallado un rostro femenino de finos rasgos, órbitas profundas, mejillas redondeadas, ojos entreabiertos, nariz recta, que puede atravesar un palito en su parte inferior, mentón redondeado, labios bien dibujados, boca abierta que deja ver los dientes, orejas con aros metálicos. Un tejido de fibra hace de cabellera adornada con plumas y aros metálicos. En la superficie del rostro se reproducen en relieve los tatuajes Chokwe. La policromía se concreta en rojo oscuro, negro de humo y blanco.

Los escultores Chokwe trabajaron para los Lunda y de nuevo nos encontramos, al estudiar las máscaras, con obras de dudosa atribución como ocurrió al analizar las esculturas exentas.

AREA SUR-ESTE. Regiones de los Luba, Songye y Lega.

Característica general del área es el dualismo de corrientes estilísticas, abstractas y realistas, cuando se representa el rostro humano en máscaras de madera.

Las máscaras Luba. abstractas. son semiesféricas o redondeadas, llenas, convexas. El rostro se divide en dos partes, descuidando la inferior. La madera, perfectamente trabajada, se adorna con ranuras curvilíneas coloreadas de blanco, azul y rojo. A estas máscaras se las llama "Kifwebw" por utilizarse en las ceremonias de la sociedad secreta del mismo nombre y en otras conmemoraciones. Hay "kifwebw" masculinas y femeninas; la de mayor tamaño representa a la mujer.

Un rostro apacible, sereno, proporcionado, de líneas convexas, aparece en las máscaras realistas Luba, encuadrado por una especie de "cuernos" retorcidos a ambos lados de las orejas, reproducción de las trenzas en la madera esculpida y policromada.

Otras máscaras Luba son zoomorfas.

Las máscaras de la región de Mwanza (Shaba) ofrecen un tipo de transición entre el realismo y la abstracción Luba. El rostro se humaniza, lleva un casco tejido de fibras que termina en trenzas.

Las máscaras Kanyok ofrecen problemas de autenticidad.

Es difícil establecer límites artísticos entre las máscaras Boyo y Bembe. Su más famosa máscara, llamada "Kalunga", simboliza el espíritu de las aguas para los Boyo y el genio de la selva para los Bembe. Ambas tribus usan esas máscaras en ritos de sociedades secretas "Alunga" y "Elanda".

Volvemos a encontrar la sociedad "Kifwebe" en la tribu Songye, como entre los Luba, con una máscara del mismo nombre, de madera, abstracta, cubista. Las máscaras Songye son las más cubistas del Zaire. Los volúmenes del rostro se dividen por una cresta central prolongada en la nariz geometrizada. La boca paralelepípeda se proyecta hacia delante, los ojos cilíndricos o cónicos salientes. Una vistosa policromía alterna en estrías paralelas o concéntricas. Puede ser masculina o femenina y, al revés que entre los Luba, ésta es más pequeña. Forman pareja en las danzas.

El estilo Songye influye en las máscaras Tetela, junto con las Luba.

La sociedad Bwami, centro de la vida Lega, explica la existencia de máscaras para las ceremonias de iniciación junto con los cantos, danzas y proverbios. Las máscaras, según su tamaño y su forma, se clasifican en cinco tipos.

Las máscaras "lukwakongo" o "tulimu" son de madera, con barbas de rafia "lukasa". Se vinculan a la muerte y evocan el espíritu de los antepasados, por lo que se pintan de blanco. Asociadas al grado "yananio", los que danzan las sujetan delante del rostro.

Las máscaras "kayamba", de madera blanqueada y con cuernos, son parte del atuendo de los preceptores del rito "lutumbo lwa yananio".

Para el rito del "kindi" se usan las máscaras "muminia" de madera.

Pueden ser de madera o marfil las de tipo "idimu" y "lukungu", aunque éstas pueden ser también de hueso, para el "kindi". Su tamaño es menor que el de las anteriores y se colocan sobre una valla en torno a una máscara grande de madera, "menekisi", señor de la tierra, simulando a un padre rodeado de sus hijos.

El rostro humano de las figuras exentas Lega se repite en las máscaras con ligeras variantes.

En las ceremonias Bwami en las que se utilizan máscaras, los gestos y los movimientos están cargados de significado. Se usan varias en cada rito. Son el símbolo de continuidad de una línea de hombres iniciados y sirven para recordar a los miembros de la tribu que ya han muerto.

La decoración del círculo y el punto Lega aparece también en las máscaras junto con plumas de pintada, cauríes, trozos de piel, relieves en zigzag.

Por influencia Lega, los Lengola, Mbole y Yela usan máscaras en su sociedad "Lilwa", policromadas, con rostros cóncavos o formas trapezoidales.

AREA NORTE. Regiones del Uele y del Ubangui.

El afán por exagerar los rasgos del rostro humano, hasta la caricatura, y el convencionalismo, unidos a la estilización y al esquematismo hace de las máscaras de madera del área Norte unos objetos extraños, a veces de aspecto horrible, destinados a llamar la atención en ciertos ritos iniciáticos en sociedades secretas como la "Mani" de las tribus Zande o la "Gaza" de los Ngbaka y Ngbandi.

Los Boa empleaban máscaras ligeramente naturalistas y geometrizadas, en la guerra y en sociedades secretas.

De los Mangbetu no se conocen máscaras aunque se sabe que practicaban ritos de iniciación.

LA NUEVA ESCULTURA DEL ZAIRE.

En las corrientes escultóricas más recientes desarrolladas en el Zaire se advierte un dualismo, en función de los focos en que surge la escultura.

El foco urbano produce una escultura con temas iconográficos que buscan enraizarse en los tradicionales de los estilos tribales. Sin embargo, se advierte la influencia de las formas europeas llegadas desde la época de la colonización belga y difundidas en las Escuelas de Bellas Artes.

El foco rural sigue fiel a las tradiciones escultóricas de antepasados, fetiches y máscaras, conservando al mismo tiempo la pureza de los estilos tribales característicos. Incluso se observa un renacer de la actividad escultórica ligada al retorno de las prácticas de las sociedades secretas de iniciación.



sch

## B I B L I O G R A F I A

BIBLIOGRAFIA

- ABBELOOS, R.U., "De sekte 'Lilwa'", en Band, 1949, 8, pp. 311-313.
- ABBIA (Revista), Número especial. "Festival mondial des Arts Nègres", Mars-juin 1966, Yaoundé. 312 p.
- ACHILLE, L.T., "L'artiste noir et son peuple", en Présence Africaine, 1957, XVI, 32-52.
- ACHTEN, L., "Le charançon fétiche des Bakubas. Le scarabée chez les Bashilele", en Bull. Cercle zool. congolais, 1928, V, 2, pp. 44-45.
- ADAM, L., Art primitif, Paris-Grenoble, 1959, 348 p.
- ADANDE, A., "Masques africaines", en Notes africaines, 1951, pp. 78-80.
- "Fonctions et significations sociales des Masques en Afrique Noire", en Présence Africaine, 1955, n.1-2, pp. 24-38
- AFRICAN ART (Revista), "Permanent Collection Illinois State University", Illinois, 1974.
- AFRIKAN MUSEUM (Holland), "Afrika-Kunst mit het zwarte werelddeel Recklinghausen, 1967", Verlag Amel Bongers, 29 pp., 102 fig + 13 en colores, mapa.
- ALEXANDRE, P., "L'Afrique noire et Madagascar, des origines à nos jours", en Histoire Universelle, tomo 3: De la Réforme à nos jours. Paris, Gallimard 1958.
- ALIMEN, H., Préhistoire de l'Afrique, Paris 1955.
- ALLEMAND, M., L'art de l'Afrique noire et l'époque nègre de quelques artistes contemporains, Saint-Etienne, 1956. Musée de l'Art et d'Industrie. 32 pp. 91 il.
- ALTMAN, R., "Balega and other tribal Arts from the Congo", en Exhibitions, sept-oct. 1963, 28 p.
- ANCIAX, L., Le problème musulman dans l'Afrique Belge, Bruxelles, Inst.Roy.Colon.Belge, 1949.
- ANDERSSON, E., Contribution à l'ethnographie des Kuta, Uppsala, 1953, XXIII + 363 pp.

- ANNAERT, J., Contribution à l'étude géographique de l'habitat et de l'habitation indigènes en milieu rural dans les provinces orientales et du Kivu. Bruxelles, 1960, 162p.
- ANON, Dans le boucle du Congo; la sculpture africaine et son destin. Namur, 64 p.
- APOLLINAIRE, G., "A propos de l'art des noirs", en el Catálogo de la Première exposition d'art nègre et d'art océanien, organisée par M. Paul GUILLAUME, du 10 au 31 mai 1919. Paris, Galerie Devambez, 1919, pp. 5-8.
- ART OF THE CONGO KINSHASA, An exhibition organised by the Walker Art Center. Objects from the Collection of the Koninklijk Museum voor Midden-Afrika. Tervuren, Belgium. Minneapolis, 1967, 72 pp. ill.
- ART NEGRE, "Recherche de ses fonctions et dimensions"; en Africa, 1969, p. 192.
- ART (L') NEGRE, Paris, 1951, Ed. du Seuil.
- ARTS (Les) au Congo Belge et au Ruanda-Urundi (Exposition Vaticane) 1950. Bruxelles. Centre d'information et de documentation du Congo Belge et du Ruanda-Urundi (1950), 89 p. 49 fig.
- ATLAS, Regional economic Atlas, Africa, Claredon. Press. Oxford, 1965.
- AUBREVILLE, A., Climats, forêts et désertification de l'Afrique tropicale, Paris, 1949.
- BALANDIER, G., La vie quotidienne au royaume du Kongo du XVI au XVIII siècle. Paris 1965, 286 pp.
- "Les conditions sociologiques de l'art noir" en Présence africaine (1951), nos. 10-11, pp. 58-71, 2 fig.
- Afrique ambiguë. Paris, 1957, 293 pp. 15 fig.
- "Afrique noire et Madagascar", en Histoire de l'art, Tomo I: Le monde non chrétien. Paris, 1961 (Encyclopédie de la Pléiade, 12).
- BANNING, E., Le partage de l'Afrique, Bruxelles 1888.
- BASCOM, W., African Art in Cultural Perspective. An Introduction. New York 1973.

- BASCOM, W., African Arts, Berkeley. Robert H. Lowie Museum of Anthropology, 1967.
- BASCOM, W., & GEBAUER, P., Handbook of West African Art, Milwaukee (Wisconsin), 1953.
- BASLER, A., L'art chez les peuples primitifs, Paris 1929.
- BASTIN, M.-L., Introduction aux Arts d'Afrique Noire, 1979-1980, Presses Universitaires de Bruxelles.
- Art décoratif tshokwe, Lisboa, 1961  
2 vols. Companhia de diamantes de Angola.  
396 pp. 139 fig.
- (Varios) en African Arts, II, 1-4  
(1968-1969).
- (Varios) en Africa-Tervuren, VII, (1961).
- Tshibinda Ilunga: héros civilisateur.  
A propos de statuettes Tshokwe représentant un chef-chasseur. Bruxelles 1966.
- BAUMANN, H., "Die Materielle Kultur der Azande und Mangbetu, en Baessler-Archiv, 1927, XI, pp. 1-131.
- Lunda. Bei Bauern und Jägern in Inner-Angola. Berlin, 1935. 250 pp.
- BAUMANN, H., & WESTERMANN, D., Les peuples et les civilisations de l'Afrique. Paris 1948.
- BEDOUIN, J.L., Les masques. Paris 1961 P.U.F. 128 pp.
- BEIER, U., Contemporary art in Africa. London, Pall Mall Press, 1968, 176 pp.
- BELL, C., "Negro sculpture", en Arts and decoration New York, 1920, vol. 13, pp. 178-202.
- BENDA, W.Th., Masks, New York, 1944, 128 pp.
- BERAUD-VILLARS, M.J., "Exposition: Arts primitifs dans les ateliers d'artistes", en Objets-Mondes VII (1967), 2, pp. 157-160.
- BERTHOUD, G., "Suku, Lobi, Lega, Afrique Noire. Réflexions sur l'art africain", Musées de Genève, 1965, 52, pp. 12-14.
- "Figurines funéraires africaines", en Musées de Genève, 1962, 23, pp. 11-13.
- "Considérations sur la culture matérielle des Kuba", en Mus. et Inst. Ethnog. Geneve, Bull. ann. 1964, 7, pp. 49-60.

- BERTRAND, D., "Danses africaines", en Bull. Univ. Temm. Colon., 1954, 144, pp. 31-33.
- BIEBUYCK, D., Lega Culture. Art, Initiation and Moral Philosophy among a Central African People. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London 1973, 268 pp. 110 fig.
- "Some remarks on SEGUY's 'Warega Ivories'", en Zaire (1953), 7, pp. 1076-1082.
- BITTREMIEUX, L., "La société secrète des Bakhimba au Mayombe", en Mem. Inst. R. Col. Belge, 8, V (1936), pp. 3-327.
- BODROGI, T., Art in Africa, Corvine (Hungria), 1968 132 pp + 191 lám.
- BOHANNAN, P., Social Anthropology, New York, 1963.
- BOONE, O., Carte ethnique du Congo. Quart sud-est. Tervuren, M.R.A.C., 1961.
- BONTINCK, F., La fondation de la mission des Capucins au royaume du Congo par le P. J. F. Rome 1648. Louvain, 1964.
- BORN, W., "Fétiches, amulettes, talismans", en Rev. Ciba (1947), p. 58.
- BRAEKMAN, E.M., Histoire du protestantisme au Congo, Bruxelles, 1961.
- BRAUSCH, G.E., J.B., "La magie, science ou métaphysique?", en Union Anciens Etudiants U.L. de Bruxelles (1950), pp. 23-27.
- BRETT, P.M., "An acquired cranial deformity", en Sudan Notes and Records (1920), III, I, pp. 81s.
- BREUIL, H., "L'Afrique préhistorique", en Cahiers d'art Paris (1930), nos. 8-9, pp. 449-500.
- BRYAN, M.A., The Bantu Languages of Africa, London, Oxford University Press, 1959.
- BUAKASA TULU KIA MPANSU, L'impensé du discours "Kindoki" et "Nkisi" en pays Kongo du Zaïre, Kinshasa-Bruxelles, 1973. 321 pp.
- BUCHMANN, J., L'Afrique noire indépendante, Paris 1962.
- BURAUD, G., Les masques. Essai. Paris 1948, 239 pp.
- "Masques et usages", en Actualité littéraire (1960), pp. 11-21.

- BURSENS, H., "La fonction de la sculpture traditionnelle chez les Ngbaka", en Brousse (1958) II, pp. 10-28.
- BURTON, W.F.P., "The country of the Baluba in Central Katanga", en Geog.Journ. (1927), pp. 321-342.
- "The secret societies of Lubaland, Congo Belge", en Bantu Studies (1930), 4, pp. 217-315.
- CASATI, G., Dix années en Equatoria, Paris 1892.
- CENDRARS, B., "Les grands fétiches", en Le disque vert Paris-Bruxelles, 1922, I, 1, pp. 1-2.
- CLARKE, A.S., "The Warega (Mwami ivories)", en Man (1930), XXX, pp. 66-68.
- CLOUZOT, H. & LEVEL, A., L'art nègre et l'art océanien. Paris, 1920.
- "L'art nègre comparé", en L'amour et l'art, VI, pp. 174-178.
- "Les arts appliqués Mangbetu", en La Renaissance (1926), IX, pp. 569-572.
- COLLE, P., Les Baluba. Congo Belge. Bruxelles. 2 vols.
- COMMAIRE-SYLVAIN, S. y otros., Le nouveau dossier. Afrique, situation et perspectives d'un continent, Marabout université, 1971.
- COMPAGNIE (Revue de la) du Chemin de Fer du Bas-Congo au Katanga (1906-1956), 3 lám. en pp. 71, 96 y 100.
- CONGRES pour la Liberté de la Culture, Afrique, cent tribus, cents chefs-d'oeuvre, Paris 1964, 66pp.
- CORNET, J., Art of Africa. Treasures from the Congo. Bruxelles, 1971, 366 pp. + 180 il.
- Art de l'Afrique noire au pays du fleuve Zaïre, Bruselas 1972.
- CORNET, R., Maniéma: Le pays des mangeurs d'homme, Bruselas, 1952.
- CORNEVIN, R., Histoire des peuples de l'Afrique noire. Histoire de l'Afrique des origines à nos jours, Paris 1960
- Histoire du Congo, Paris 1970.
- CUVELIER, J., "L'art congolais à l'ère du Christ-Sauveur" en Les Arts du Congo belge et au Ruanda-Urundi, pp. 34-39.
- L'ancien royaume du Congo, Brujas, 1946.

- CHARBONNIER, R., "Lettre sur les hommes-panthères, société secrète des Bayaka, de Tchiluba", en Bull. S. Rech. Congol. (1925), VI, pp. 171-180.
- CHAUVET, S., La médecine chez les peuples primitifs, Paris, 1936, 143 pp.
- CHIPPAUX, C., "Mutilations et déformations ethniques dans les races humaines", en Histoire de la Médecine, Paris (1961), nos. 2-5.
- CHRISTEN, P., Mambela et Anyoto: initiation tribale des Babali et hommes-léopards, Bruxelles, 1935, 54 pp.
- DASTIER, Das Tier in der afrikanischen Plastik, Offenbach/Main, 1967, 43 pp. + il.
- D'ATRI, M., "Relation sur le royaume du Congo (1690-1700)", en Cahiers Ngonge, (1960), n.5.
- DAVIDSON, B., L'Afrique avant les Blancs, Paris 1962.
- DAYE, P., L'empire colonial belge, Bruxelles-Paris, 1923.
- DE BORCHGRAVE D'ALTENA, J., "Christs de l'ancien Congo", en Revue artisan. et arts liturg., 1949, p. 177.
- DE BOUVEIGNES, O., Les anciens rois de Congo, Namur 1948.
- DE CALONNE-BEAUFAICT, A., Azande: Introduction à une ethnographie générale des bassins de l'Ubangui-Uele et de l'Aruwimi, Bruxelles, 1921, 280 pp.
- DECRAENE, Ph., Le Panafricanisme, Paris 1961
- DE DECKER, V., "Les artistes indigènes. Leur rôle", en XX Semaine de Missiologie, 1952-1953, pp. 257-265.
- DE HEUSCH, L., "Afrique Noire", en L'art et les sociétés primitives à travers le monde, Paris, 1963, pp. 13-115.
- DE JONGHE, E., Les sociétés secrètes du Bas-Congo, Bruxelles 1907, 74 pp.
- "Les sociétés secrètes en Afrique", en Congo, II (1923), p. 394.
- "Formation récente de sociétés secrètes au Congo-Belge", en Africa, XIX (1936), pp. 36-56.
- DE KUN, N., "L'art Lega", en Africa-Tervuren, XII (1966), nos. 3-4, pp. 69-99.

- DELAFOSSÉ, M., L'âme nègre, Paris, 1922, 181 pp.  
--- Les civilisations négro-africaines,  
Paris, 1925, 143 pp.
- DELANGE, J., Arts et peuples de l'Afrique Noire, Paris  
1967, 273 pp.  
--- "A Bushongo cup in the Musée de l'Homme",  
en Man, 56 (1956), pp. 170-171.
- DELHAISE, Ch. (Le Commandant), Chez les Wabemba, Bru-  
xelles, 1908, 81 pp.  
--- Les Warega, Bruxelles, 1909, 376 pp.
- DE MELO, A.A.G., "Esculturas dos "Kiokos" do Minungo",  
en Mensario Administrativo, 69-70 (1953),  
pp. 46-48.
- DENIS, P., Les Yaka du Kwango. Contribution à une étu-  
de ethnographique, Tervuren, 1964, 107 pp.  
--- Histoire des Mangbetu et des Matshaga jusqu'  
à l'arrivée des Belges, s.l. n.f., 167 pp.
- DE OLIVEIRA, J.O., El arte negro como expresión humana  
y como valor cultural, Madrid 1956, 89 pp.  
--- "Le musée d'une culture africaine",  
en Congo-Tervuren, II, (1956), 3-4,  
pp. 55-59.
- DESCAMPS, J., L'Afrique nouvelle, Bruxelles 1922.
- DESCHAMPS, H., L'Afrique noire précoloniale, Paris 1962.
- DESCHAMPS, R., "L'identification anatomique du bois  
utilisé par les sculpteurs en Afrique":  
"Bois-Kuba", "Bois-Luluwa", "Bois-Bembe"  
y "Bois-Luba", respectivamente en Africa-  
Tervuren, XVI (1970), pp. 77-84; XVIII  
(1972), pp. 78-86; XIX (1973), pp. 103-  
108; XX (1974), pp. 15-21.
- DE SOUSBERGHE, L., L'art Pende, Bruxelles 1960.  
--- "Une masque tshokwe de Cucumbi", en  
Africa-Tervuren, VII (1961), pp. 85-87.  
--- "De la signification de quelques  
masques Pende "shave" des Shona et "mbu-  
ya" des Pende", en Zaire, XIV (1960),  
pp. 505-531.
- DICK-READ, R., Dieu, idoles et sorcellerie dans la  
région Kwango, Bas-Kwilu, Centre  
d'Etudes Ethnologiques, Bandundu,  
1968, 148 pp.



- DIOP, Cheikh Anta, Nations nègres et culture, Paris 1954, 392 pp.
- DONNET, F., "Quelques notes sur le commerce des esclaves", en Bull. de la Société de géographie d'Anvers, XLVI, pp. 6-35.
- DUERDEN, D., "The London exhibition of contemporary african art, 1967, Letter from London", en African Arts, I (1967), pp. 17-29.
- African Art, Middlesex, 1968.
- DUMONT, R., L'Afrique Noire est mal partie, Paris 1962.
- EINSTEIN, C., La sculpture africaine, Paris 1922.
- "Masques Bapende", en Document, I (1930), pp. 48-54.
- ELIFON, E., & FAGG, W., The Sculpture of Africa, London, 1958, 256 pp + 405 ll.
- FAGG, W., "A master sculptor of the Eastern Congo", en Man (1948), pp. 37-38.
- "Luluwa, Bushongo. Congo sculpture in the Oldman Collection", en British Museum Quarterly, (1952), XVI, pp. 109-110
- El arte del Africa occidental, esculturas y máscaras, Unesco, México-Buenos Aires, 1967, 24 pp. + 32 lám.
- Sculptures africaines. Hauts-lieux de l'art africain, Paris, 1965; Les univers artistiques du grand bassin du Congo, Paris 1966
- FAGG, W. & PLASS, M., African Sculpture: An Anthology. New York, 1965.
- F.A.O. L'Agriculture nomade. Vol. I. Congo Belge, Côte d'Ivoire, Rome 1956.
- FESTIVAL Panafricano de Argel, en Africa Negra, n. 1140 1969.
- FESTIVAL (Premier) mondial des Arts Nègres. Dakar, 1-24 avril 1966. Fonction et signification de l'Art nègre dans la vie du peuple et pour le peuple (30 mars-8 avril). Rapports. Ed. Rév. Présence Africaine, Paris, 1967.
- FOCILLON, H., La vie des formes, P.U.F. Paris, 1948.
- FORDE, C.D., Habitat, Economy and Society, London 1934.
- FRANCK, L., Le Congo Belge, 2 vols. Bruxelles, 1930
- FRIEDMAN, M.L., "Luba, Baluba figures sculpture at the Musée du Congo Belge Tervuren and Brooklyn Museum", en Brooklyn Museum Bull. XX (1959).

- FROBENIUS, L., Die Masken und Geheimbünde Afrikas, Halle, 1898, 278 pp.
- "Mensch und Masken", en Erdball, VI (1932), pp. 41-45.
- "L'art africain", en Cahiers d'art (1930), pp. 395-430.
- GABUS, J., Art nègre. Recherche de ses fonctions et dimensions (style), Neuchâtel, 1967. 229 pp.
- GAFFE, R., La sculpture nègre, Bruxelles, 1945
- La sculpture au Congo Belge, Paris, 1945.
- GASKIN, L.S.P., A Bibliography of African Art, London, 1965.
- GEOGRAPHIE universelle, Larousse, 3 vols.
- GIDE, A., Voyage au Congo, suivi de : Retour du Tchad, Paris, 1929, 307 pp.
- GLUCK, J.F., & NOSKE, M., Afrikanische Masken, Baden-Baden, 1956, 16 pp. + 48 il.
- GRIAULE, M., Arts de l'Afrique Noire, Paris, 1947.
- "Les symboles des arts africains", en Présence Africaine (1951), pp. 12-24.
- GRIGSBY, J.E., "Bakuba art exhibited at the Universal and International Exposition of Bruxelles, 1958", en Africa Seen (1958), pp. 143-161.
- GUIBERT, A., Léopold Sédar Senghor, Paris, 1961.
- GOUROU, P., Atlas général du Congo belge, 1953.
- La densité de la population rurale au Congo belge, 1955
- GUIDES to the National Museum. The ethnographical department. Primitives Tribes of the tropics, Copenhagen, 1941m 112 pp.
- GUILLAUME, P., & MUZRO, T., La sculpture nègre primitive, Paris, 1929.
- GUNN, H.O. y otros. African art and artifacts: selected works from the Lincoln University collection, Lincoln, Pa., 1967.
- GUTHRIE, M., The Classification of the Bantu Languages, London, 1948.

- HADELIN, R., (Dom), "Résumé de l'Histoire ancienne du Katanga", en Bull. CEPSE, (1963), pp. 3-40.
- HALL, H.U., "Two wooden statuettes from the Lower Congo", en Museum Journal (Univ. of Pennsylvania) 18 (1927), pp. 381-408.
- "Batetela image", en Museum Journal (1931), pp. 155-157.
- HALLET, J.P., Ethnographical Notes on the Traditional Organisation Bwami of the Balega Tribe, Los Angeles, Univ. of California, Museum and Laboratories of Ethnic Arts, 1963, Manuscrito.
- HARDY, G., Art et Religion. L'Art nègre. L'Art animiste des noirs d'Afrique, Paris, 1929.
- L'Art nègre, Paris 1922.
- HEROLD, E., The art of Africa: Tribal masks. The Napstek Museum, Prague, London, 1967.
- HERSKOVITS, M.J., Les bases de l'anthropologie culturelle, Paris, 1952.
- The Backgrounds of African art. Denver Art Museum, Denver 1954.
- L'Afrique et les africains, Paris, 1965, 315 pp.
- HIERNAUX, J., "Note sur une campagne de fouilles à Katoto (1959)", en Zaire, XIV (1960).
- HIMMELHEBER, H., Les masques africains, Paris 1960.
- HIRSCHBERG, W., "Gedanken um einen spiegelfetisch", en Etnologische Zeitschrift (1971), pp. 41-46.
- HOLZ, P., "Kuba mask. Traditional art of the Congo. Religious beliefs expressed in woodcarving", en African World (1958), pp. 10-11.
- HOTTOT, R., & WILLETT, F., "Teke fetiches", en Journ. Roy. Anthr. Inst. (1956), pp. 25-36.
- HOUART, P., "Les civilisations congolaises", en Euro-africa (1964), pp. 51-53.
- HUBER, H., "Magical statuettes and their accesories among the Eastern Bayaka and their neighbours (Belgian Congo)", en Anthropos (1956), pp. 265-290.
- HUET, M., & KEITA FODEBA, Les hommes et la danse, Loussanne, 1954, 137 pp.

- HUYGHE, R., y otros, L'Art et l'Homme (traducción española El Arte y el Hombre, Barcelona, 1977, ed. Planeta).
- INSTITUT Fondamental d'Afrique Noire, Bulletin, Dakar.
- INSTITUT Géographique du Congo Belge. Province du Kivu: Cartes des Territoires, Léopoldville, 1956.
- IYEKY, J.F., "L'art congolais", en Brousse (1957), pp. 25-29.
- JADIN, L., "Le Congo et la secte des Antoniens. Restauration du royaume sous Pedro IV et la "saint Antoine" congolaise (1694-1718)", en Bull. Inst. Hist. belge de Rome, fasc. XXXIII, 1961.
- "Aperçu de la situation du Congo et rite d'élection des rois en 1755, d'après le P. Cherubino de Savona (1759-1774)" en Bull. I.H. belge de Rome, fasc. XXXV, 1963.
- "Aperçu de l'histoire du royaume du Congo (1482-1718)", en Bull. Faculté des Lettres de Strasbourg, mars 1964.
- JADOT, J.M., "Les arts et les métiers congolais à l'exposition de Paris, 1937", en Beaux Arts (1937), pp. 28-29.
- "L'Art nègre du Congo Belge (1886-1946)" en Revue Coloniale Belge (1946), pp. 41-45.
- JAHN, J., Muntu. L'homme africain et la cultura néo-africaine, Paris, 1961.
- JOHNSON, M., "Congolese and romanesque sculpture, A comparison", en Studio (1952), pp. 10-15.
- JOYCE, T.A., & TORDAY, E., Les Bushongo, Anal. du Musée du Congo Belge (1910).
- JOYCE, T.A., "On a carved wooden cup from the Bakuba, Kasai District", en Man (1909), pp. 1-3.
- "The portrait-statue of Mikope-Mbula, 110th paramount chief of the Bushongo", en Man (1925), p. 185.
- KABENGELE MUNANGA, "A propos de la fonction de l'art plastique en Afrique Noire", en Zaire-Afrique, XIV (1974), pp. 223-234.
- KAGAME, A., La philosophie Bantu-Rwandaise de l'Etre, Bruxelles, 1956.

- KAHNWEILER, D.H., "L'Art nègre et le cubisme", en Présence africaine (1948), pp. 367-377.
- KAISIN, C., "Un sommet de l'art nègre... la sculpture congolaise", en La femme et le Congo (1957), pp. 10-12.
- KERELS, H., "L'art chez les Mangbetu", en Beaux-Arts (1936) pp. 22-23.
- "Où en est l'art nègre?", en Beaux-Arts (1937), pp. 20-23.
- KJERSMEIER, C., Centres de styles de la sculpture nègre africaine. vol III. Congo Belge, Paris 1937, 45 pp. + 56 il.
- KOCHNITZKY, L., "Masques géants, masques en miniature", en Rev. Colon. Belge (1953), pp. 53-55.
- Negro art in Belgian Congo, New York 1948, 82 pp.
- KRIEGER, K., Westafrikanische Plastik, 3 vols. Berlin, 1965.
- KRIEGER, K., & KUTSCHER, G., Westafrikanische Masken, Berlin, 1960.
- LABOURET, H., "Art et artisanat au Congo Belge", en Le Monde Colonial Ill. (1937), p. 47.
- L'Afrique précoloniale, Paris, 1959.
- LAGAE, C.R., Les Azande ou Niam-Niam, Bruxelles, 1926.
- LAMAL, F., Basuku et Bayaka des districts Kwango et Kwilu au Congo, Tervuren, 1965.
- LAMAN, K., The Kongo, Uppsala, 1953.
- LAUDE, J., Les arts de l'Afrique noire, Paris, 1966. (trad. al español, Barcelona 1968).
- La peinture française (1905-1914) et l'art nègre (Contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme), Paris, 1968, 2 vols.
- "L'Art nègre et les arts de l'Afrique noire", en Critique n. 215 (1965), pp. 372-388.
- LAVACHERY, H., La statuaire de l'Afrique noire, Neuchâtel, 1954.
- "Essay on styles in the statuary of the Congo", en Cunard, Negro anthology, (1934), pp. 687-693.
- "L'Art des Noirs d'Afrique et son destin", en Présence Africaine (1951), pp. 38-57.

- LEBEUF, A.M.D., "Aspects de la royauté Bateke (Moyen Congo)", en Selected Papers (1966), pp. 463-467.
- LE FEBVRE, J., Structures économiques du Congo belge et du Ruanda-Urundi, Bruxelles 1955
- LE FEBVRE DE VIGNY, L., Documents d'Histoire précoloniale belge (1861-1865), Bruxelles, 1955.
- LEIRIS, M., L'Afrique fantôme, Paris 1934, 529 pp.
- "Les Nègres d'Afrique et les arts sculpturaux", en L'Originalité des cultures; son rôle dans la compréhension internationale, Paris, Unesco, 1953, pp. 336-373.
- "Réflexions sur la statuaire religieuse de l'Afrique noire", en Les Religions africaines traditionnelles, Paris, 1965, pp. 171-179.
- LEIRIS, M. & DELANGE, J., Afrique Noire. La création plastique (L'univers des formes), Paris, 1967.
- LEKIME, F., Katanga, pays du cuivre, Verviers 1966.
- LENAERS, C., "Chez les Warega", en Grands Lacs, LXI (1945-46), pp. 65-69.
- LE PAIGE, G., "L'art et la statuaire au Congo", en Revue Missionnaire (1935), pp. 245-248.
- "L'art et la statuaire au Kwango", en Revue Aucam (1938), pp. 78-85.
- LEUZINGER, E., Afrique. L'art des peuples noirs, Coll. 'L'art dans le monde', Paris 1962.
- Arte del Africa Negra, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1976.
- Die Kunst von Schwarz-Afrika, Zurich, 1971, contiene 600 il.
- LEUZINGER, E. & VAN GELUWE, H., "Musée Royale de l'Afrique Centrale, Tervuren", en Zaire XXXIII (1973), pp. 2-44.
- LEVEL, A. & CLOUZOT, H., Sculptures africaines et océaniques, Paris 1925.
- LEVY-STRAUSS, Cl., Anthropologie structurale, Paris 1958.
- LIETARD, L., "Les Warega", en Bull. Soc. Roy. Belge de Géogr., III (1924), pp. 133-145.

- LIVINGSTONE, D., Explorations dans l'intérieur de l'Afrique australe et voyages à travers le continent de Saint-Paul-de-Loanda à l'embochure du Zambèze, 1859; le dernier voyage du Dr. D. Livingstone relatant ses explorations et découvertes, de 1866 à 1873, Paris, 1876, 2 vols.
- LOWIE, R., Primitive society, London 1921.
- Social Organization, London 1950.
- LUGANDU, A.D., "Etude descriptive de "Nkanda", circoncision chez les Bayaka", en Pour servir (1958), II, pp. 115-118 y III, pp. 10-14.
- LUNSFORD, J., "Congo sculpture in the Dallas Museum of Fine Arts", en African Arts, V (1972), 12-19 + 88 il.
- MAES, J., "Statuettes "Phemba" dites "Maternités" du Bas-Congo", en Illustration Congolaise, (1939), pp. 7568-7573.
- "Les figurines sculptées du Bas-Congo Bakongo", en Africa (1930), pp. 347-359.
- "Figurines commémoratives et allégoriques du Congo Belge", en Ipek, (1928), pp. 77-91 + 8 il.
- "Figurines mendiantees dites "kabila" des Baluba", en Brousse (1939), pp. 10-17.
- "Figurines "phemba" dites "maternités" des Bena-Lulua", en Illustr. Cong., (1940), pp. 29-31.
- "Les figurines à clous ou fétiches "Konde" des populations du Bas-Congo", en Pro-Medico (1930), pp. 4-7.
- "Les fétiches Na-Moganga ou de guérison des populations du Bas-Congo", en Pro-Medico (1927), pp. 68-73 y (1928), pp. 81-86.
- Aniota-Kifwebe. Les masques des populations du Congo Belge et le matériel des rites de circoncision, Anvers, 1924.
- "Les statues des rois Bakuba", en Beaux-Arts (1936), pp. 18-21.

- MAESEN, A., "Masques du Congo", en Belgique d'Outremer (1958), pp. 101-104.
- "Style et expérience esthétique dans la plastique congolaise", en Problèmes d'Afrique Centrale (1959), pp. 85-93.
- (Numerosos artículos en la Revista Eventail en los años 1949, 1950, 1951 y 1952).
- MAIR, L., An Introduction to Social Anthropology, Oxford, 1965.
- MAQUET, J., Africanité traditionnelle et moderne, Paris 1967.
- "Sculpture traditionnelle et classes sociales", en Bull. Acad. Roy. Sc. Outre-Mer (1967), pp. 452-467.
- Les civilisations noires. Histoire, techniques, arts, sociétés, Paris 1966.
- Afrique. Les civilisations noires, Paris 1962, 288 pp.
- MAQUET-TOMBU, J., "A propos des fétiches", en Arts et métiers indigènes (1936), pp. 5-10.
- "L'avenir de l'art nègre", en Courrier d'Afrique (1935), pp. 148, 155, 163.
- MAQUET, E., Outils de forge du Congo, du Rwanda et du Burundi, Tervuren, 1965.
- MARFURT, L.G., "Les masques africains", en African Arts (1968), pp. 54-60.
- MASQUES Bapende (Kasafi), en Illustration Congolaise (1932) pp. 4086-4091.
- MAURICE, P.H., "A propos d'art Ba-Luba", en Rev.ethn. trad. pop. (1920), pp. 161-168.
- MAUSS, M., Manuel d'ethnographie, Paris 1947, 211 pp.
- MEAUZE, P., L'art nègre. Sculpture, Amsterdam, 1967.
- MELCHIOR, A., El verdadero Congo, Barcelona 1960.
- MERLE, M., L'Afrique Noire Contemporaine, Paris 1968.
- MERLIER, M., Le Congo: de la colonisation à l'indépendance, Paris 1962.
- MESTACH, J.W., "Une sculpture de Buli inédite", en Bull. Soc. Roy. B. Anthr. et Préhist. (1960) pp. 104-119.
- MICHELET, R., "Different types of Congo masks and fetish figures in Tervuren Museum, Belgium", en Cunard, Negro anthology (1934), pp. 693-731.



- MILIOU, "Les Masques", en Illustr. Cong. (1937), pp. 6627-6628.
- MOELLER, A., "L'adaptation des sociétés indigènes de la Province Orientale à la situation créée par la Colonisation", en Bull. Inst. Roy. Col. Belge (1931), pp. 52-66.
- MONHEIM, Ch., "L'organisation sociale d'une tribu congolaise, les Warega", en Bull. d'Etudes et d'Informations (1931), 26 pp.
- MONTI, F., African Masks, London, 1969.
- MOORE, G., "The arts in the new Africa", African Affairs (1967), pp. 140-148.
- MORT, funérailles, deuil et culte des ancêtres chez les populations du Kwango (Bas-Kwilu, Bandundu, Centre d'Etudes Ethnologiques, 1969, 239 pp.).
- MOTTOT, R., "Fétiches Teke", en Art de l'Afrique (1972), pp. 17-33.
- MULAGO, V., L'Union vitale Bantu chez les Bashi, les Banya-Rwanda et les Barundi face à l'unité vitale ecclésiale, Roma, 1954.
- MULYUMBA, B., "La croyance religieuse des Lega traditionnels", en Etudes Congolaises, XI (1968), pp. 1-14 y XII (1969), pp. 3-13.
- MURDOCK, G.P., Africa. Its Peoples and their Culture. History, New York 1959.
- MUSEE Royale de l'Afrique Centrale, Africana Linguistica, Annales, Sciences de l'Homme, n. 42, Tervuren, 1962.
- MUYAGA GANGAMBI, Les masques PENDE Gatundo, Bandundu 1974, 177 pp.
- MVENG, E., L'art de l'Afrique Noire (Liturgie cosmique et langage religieux), Paris 1964, 167 pp.
- NAIRN, M., "Congo art", en Studio (1945), pp. 88-89.
- NENQUIN, J., "Notes on some early pottery culture in northern Katanga", en Journal of African History, IV (1963), pp. 19-32.
- NOTHOMB, D., Un humanisme africain. Valeurs et pierres d'attente, Bruxelles 1965.
- NSIESIE, T., "Notes sur les christs et statues de l'ancien Congo", en Brousse (1939), pp. 32-34.

- OLBRECHTS, F.M., "L'étude de la sculpture du Congo Belge", en L'art nègre du Congo Belge, Bruxelles, 1950, pp. 13-31.
- Les arts plastiques du Congo belge, Bruxelles, 1959, 161 pp.
- "Un art vivant: l'art congolais", en Panorama du Monde (1955), pp. 40-44.
- "Contribution to the study of the chronology of Africa plastic art", en Africa (1943), pp. 183-193.
- OPINIONS sur l'art nègre: G. Apollinaire, Jean Cocteau, Paul Dermée, Juan Gris, Paul Guillaume, Victor Goloubew, Jean Pellerin, Jacques Lipchitz, Picasso, André Salmon, Maurice Vlaminck, en Action, Paris, 1920, pp. 23-26.
- OYARZABAL, A., El régimen político del Zaire (mecanografiado, inédito).
- PALAVECINO, E., La máscara y la cultura, Buenos Aires 1954.
- PARK, Mungo, Voyage dans l'intérieur de l'Afrique entrepris ... dans les années 1795-1796 et 1797 par Mungo Park, Hambourg-Brunswick, 1800.
- PAULME, D., Les civilisations africaines, Paris 1953.
- Les sculptures de l'Afrique noire, Paris 1956.
- PERIER, G.D., La valeur sociale de l'art nègre, 8 pp.
- "Introduction aux masques congolaises", en Cahiers Belgique (1928), pp. 16-21.
- "L'art indigène au Congo Belge", en Beaux-Arts (1930), pp. 33-36.
- PIGAFETTA, F., Relazione del Reame di Congo delle circconvicine contrade, Roma, 1591, Léopoldville, 1963.
- PIRENNE, J., Coup d'oeil sur l'histoire du Congo, Bruxelles 1921.
- PITTARD, E., "Le masque dans le monde". y "Statues à clous de l'Afrique noire", en Les Musées de Genève, Genève, 1944.
- PLANCQUAERT, M., Les sociétés secrètes chez les Bayaka, Bruxelles, 1930, 131 pp.
- Les Jaga et les Bayaka du Kwango, Bruxelles, 1932, 184 pp.

- POTAGOS, Dr., Dix années de voyages dans l'Asie centrale et l'Afrique équatoriale, Paris, 1885, 298 pp.
- PRESENCE Africaine, L'art nègre, Paris 1966.
- RATTON, Ch., Masques africains, Paris 1931.
- RAUCQ, P., Notes de géographie sur le Maniéma, Bruxelles, 1952.
- RAYMAEKERS, P., "Les masques Ndunga chez les Bawayo-Ngonge", en Kongo (1961).
- READ, H., Arte y sociedad, Barcelona, 1970.
- REDINHA, J., "As Mascaras africanas", en Rev. Gabinete Estados Ultramarinos (1955), pp. 34-61
- REGAMEY, O.P., "Les arts congolais au service du culte", en L'art sacré (1937), p. 27.
- REVISTAS:
- Africa-Tervuren.
  - Annales des missions franciscaines.
  - Bulletin de CEPSE -Lubumbashi.
  - Cahier des Religions africaines -Lovanium.
  - Cahiers économiques et sociaux de l'IRES.
  - Congo (desde 1920)
  - Congo Missions News.
  - Courrier Africain du CRISP.
  - Courrier d'Afrique
  - Etudes Congolaises
  - Eurafrica
  - La Revue Congolaise d'Administration.
  - L'Essor du Katanga
  - Missions belges de la Compagnie de Jésus
  - Missions des Pères Blancs
  - Pili-Pili
  - Problèmes africaines
  - Remarques africaines et congolaises.
  - Revue belge congolaise illustrée
  - Revue zaïroise des sciences de l'homme
  - Zaïre
  - Además todas las citadas a lo largo de la Bibliografía.
- ROOSENS, E., "Images africaines de la mère et de l'enfant", en Africa (1969), p. 192.
- SAUTTER, G., De l'Atlantique au Fleuve Congo, une géographie de sous-développement, 2 vols, Paris, 1966.
- SAVARY, Cl., "La sculpture Lega", en Musées de Genève (1970), pp. 15-18.

- SCOHY, A., "Réflexions sur l'évolution de l'art congolais", en Brousse (1948), pp. 18-20.
- SCOTTI, P., "Una collezione etnografica congolese inedita", en Arch. Antrop. Etnol., LXXI (1941), pp. 118-125.
- SCHEBESTA, P., Les Pygmées du Congo Belge, Bruxelles 1952.
- SCHNEIDER, I.L., Masques Primitives, Paris 1951.
- SCHWEINFURTH, G., Au coeur de l'Afrique 1868-1871. Voyages et découvertes dans les régions inexplorées de l'Afrique centrale, 2 vols, Paris 1875.
- Sculptures nègres, Paris 1917.
- SEGY, L., "Geometrical art and aspects of reality: a phenomenological approach", en Centennial Review, XI (1967), pp. 419-455.
- "Warega ivories", en Zaire, V (1951), pp. 1041-1045.
- African Sculpture, New York 1958
- African Sculpture Speaks, New York, 1969 (3 ed).
- SENGHOR, L.S., "Standards critiques de l'art africain", en African Arts (1967), pp. 6-9.
- "L'esthétique négro-africaine", en Dio-gène (1956), pp. 43-61.
- SIEBER, R., & RUBIN, A., Sculptures of Black Africa: The Paul Tishman Collection, Los Angeles 1968.
- SODERBERG, B., Les instruments de musique au Bas-Congo et dans les régions avoisinantes, Stockholm 1956, 285 pp.
- STANLEY, H.M., Comment j'ai retrouvé Livingstone, Paris 1876.
- A travers le continent mystérieux, Paris 1878.
- Cinq années au Congo (1879-1884), Paris
- STATUE de Mikope Mbula (La), en Nervie (1929), pp. 29s.
- STATUETTE mendiante (Baluba, Congo Belge), en Notes Africaines (1962), p. 95.
- STEINMANN, A., Le masque, Ciba (1947) pp. 2038-2043.
- "Masques africains utilisés pour le traitement des maladies", en Ciba (1947), pp. 2044-2048.

- STEINMANN, A., "Le masque et la mort", en Ciba (1947), pp. 2071-2076.
- STORMS, A., "Aux sources de l'art congolais", en Grands Lacs (1956), pp. 51-60.
- SURET-CANALE, J., Afrique noire occidentale et centrale, Vol I; Géographie, civilisations, histoire, 2<sup>e</sup> ed. vol. 2. L'Ere coloniale (1900-1945), Paris, 1961-1964.
- SWEENEY, J.J., African Negro Art, New York, 1935.
- TEMPELS, P., La philosophie bantoue, Paris 1949.
- TESCAROLI, C., Azande alla sbarra. Inchiesta etnografica su una grande tribu africana, Bologna, 1962, 236 pp.
- THE Paul Holm Olsen Collection (Sculpture), Copenhagen, 1967.
- THEILE, A., El arte en Africa. El alma de un continente, Madrid, 1964, 320 pp. 218 il.
- TIMMERMANS, P., "Essai de typologie de la sculpture des Bena Luluwa du Kasai", en Africa-Tervuren, XII (1966), pp. 17-27.
- "Les Lwalwa", en Africa-Tervuren, XIII (1967), pp. 73-90.
- TORDAY, E. & JOYCE, T.A., Les Bushongo, Annal. Mus. Congo Belge, 1910.
- Notes ethnographiques sur les peuples communément appelés Bakuba ainsi que sur les peuplades apparentées. Les Bushongo, Bruxelles, 1911, 292 pp.
- Notes ethnographiques sur les peuplades habitant les bassins du Kasai et du Kwan-gu oriental; peuplades de la forêt; peuplades des prairies, Bruxelles, 1922, 359 pp.
- TROWELL, M., Classical african sculpture, London 1953
- "From negro sculpture to modern painting", en Uganda Journal (1939), pp. 169-175.
- TUBIANA, M.J., "Une exposition d'art africain à Lénin-grad", en Journal de la société des africanistes (1963), T. 33, pp. 312-315.
- TUCKEY, Narrative of an Expedition to explore the river Zaïre, London 1818.

- UMBANGU, Art du Congo au Musée Royal du Congo Belge, s.l. ni f., 50 il.
- UGEUX, E., "Les "nkangi Kidetu" étaient-ils des fétiches?", en Jeune Afrique (1954), p. 23.
- UNDERWOOD, L., Masks of West Africa/ Masques de l'Afrique occidentale, Londres, 1964.
- Figures in wood of West Africa/ Statuettes en bois de l'Afrique occidentale, Londres 1964.
- VAN BAAREN, Th.P., Het dier in de primitieve Kunst, Groningen, 1967.
- VAN BILSEN, Un plan de trente ans pour l'émancipation de l'Afrique belge, Courtrai, 1956, 29 pp.
- VANDEN BOSSCHE, A., "Art Bakuba (Bushongo)", en Brousse (1952), pp. 11-26.
- "La sculpture de masques Bapende", en Brousse (1950), pp. 11-15.
- "L'art plastique chez les Bapende", en Présence Africaine (1951), pp. 167-174.
- VAN DER KERKEN, G., Notes sur les Mangbetu, Anvers 1933
- VAN GELUWE, M., "Sculpture congolaise au Musée Royal de l'Afrique Centrale à Tervuren", en Confrontation (1964), pp. 16-19.
- "Préliminaires sur les origines de l'intérêt pour l'art africain et considérations sur le thème de la femme dans la sculpture congolaise", en Africa-Tervuren (1961), pp. 71-81.
- VAN LOO, E., "Le masque chez les Noirs d'Afrique", en Geographia (1957), pp. 7-12.
- VAN OVERBERGH, C., & DE JONGHE, Les Mayombe, Bruxelles 1907.
- Les Mangbetu, Bruxelles 1909.
- VANSINA, J., "L'Etat Kuba dans le cadre des institutions politiques africaines", en Zaire (1957), pp. 485-492.
- Le royaume Kuba, Tervuren 1964.
- Les anciens royaumes de la savane, Kinshasa, 1965.
- "Les valeurs culturelles des Bushong", en Zaire (1954), pp. 899-910.

- VANSINA, J., Les tribus Bakuba et les peuplades apparentées, Tervuren 1954.
- "Les rites d'initiation chez les Bushong", en Aequatoria (1955), pp. 109-110.
- VAN WING, J., "Fétichisme bij de Bakongo", en Congo (1931), pp. 1-25.
- "Ndoki", en Jezuïeten Missies (1937), pp. 551-556.
- "Les danses Bakongo", en Congo (1937) pp. 121-131.
- Etudes Bakongo, II: Religion et magie, Bruxelles, 1938, 301 pp.
- VERHAEGEN, B., Rébellions au Congo, 2 vols, Bruxelles-Kinshasa, 1966.
- Congo 1961, Bruxelles 1962.
- VERLY, R., "La statuaire de pierre au Bas-Congo (Bamboma-Mussurongo)", en Zaire (1955), pp. 451-528.
- "Vue du Kasai: l'art africain et son devenir", en Problèmes d'Afrique centrale, (1959), pp. 145-151.
- VISIONS d'art et de mystère. Masques et danseurs, en Illustr. Congolaise (1937), pp. 6260-6261.
- VON SYDOW, E., Afrikanische Plastik, s.f. New York.
- VRIDAG, P.A., La sculpture lithique de la figure humaine en Afrique Noire, Bruxelles 1966, Univ. Libre Brux. VII + 153 pp. 11. mapa, (Tesina).
- WANNIJN, J., "Comme vit notre colonie ... Ne séparons pas l'art nègre de l'ethnographie", en Union Civique Belge (1937), pp. 17-19.
- WASSING, R.S., L'Art de l'Afrique Noire. Photos. Fribours, 1969, 300 pp + 120 il.
- WAUTERS, A.J., "Les fétiches", en Congo Ill. (1892).
- L'Etat indépendant du Congo, Bruxelles 1899.
- WAUTHIER, C., L'Afrique des Africains, inventaire de la négritude, Seuil, Paris, 1964.
- WEYER, E., Peuples primitifs d'aujourd'hui, Paris 1959
- WEYNS, J.A., "Un chef-d'oeuvre de la sculpture africaine provenant des Bakongo occidentaux", en Bull. Mus.Roy. Art et Hist. (1944) pp. 71-82.

- WEYNS, J.A., "Contribution à l'étude du complexe stylistique Ba-Yaka Ba-Suku (Kwango, Congo-Belge)", en Congrès Intern. Sci. Anthrop. et Ethnog., Bruxelles 1948, 1960, p. 275.
- WINGERT, P.S., The Sculpture of Negro Africa, New York 1950.
- Primitive Art: Its Traditions and Styles, Cleveland, 1962.
- ZANGRIE, L., "Les institutions, la religion et l'art des Ba Buye; Groupes Ba Sumba du Ma Nyema (Congo Belge)", en L'Ethnographie (1947-1950) pp. 54-80.
- ZWERNEMANN, J., "Spiegel und nagelplastiken vom unterem Kongo in Linden Museum", en Tribus (1961) pp. 15-32.



58

,

10 10 10

529

**Autora: MARIA CLARA REGUERO PALACIOS**

**ESCULTURA DEL ZAIRE**

**ILUSTRACIONES**

**Director: DR. D. JESUS HERNANDEZ PERERA**  
**Catedrático de Historia del Arte.**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**Facultad de Geografía e Historia**  
**Departamento de Historia del Arte**

**Año 1982**



531

1. AREA SUR-OESTE.

1.1. REGION DEL BAJO-ZAIRE.

Estilos: Kongo y Teke.

1.2. REGION DEL KWANGO-KWILU.

Estilos: Yaka, Nkanu, Suku, Mbala,  
Hungana, Holo, y Pende.





Fig. I. KONGO. Piedra. NTADI. Tipo "fuma-  
ni" (pensador). S. XVI (?). Altu-  
ra 30 cms. Museo de Bellas Artes  
de Kinshasa (Zaire). Reprod. dia-  
positiva del Museo.



Fig. II. KONGO. Madera. Antepasado. Posible modelo de "fumani". Altura 31'5 cms. Museo Real de Africa Central, Tervuren. Foto del Museo.



Fig. III. KONGO. Piedra. NTADI. Tipo "ma-  
ternidad". Altura 35 cms. M.  
Bellás Artes Kinshasa. Reprod.  
diapositiva Museo.





Fig.III. KONGO. Piedra. NTADI. Tipo "ma-  
(bis) ternidad". Alt. 40 cms. M. Be-  
llas Artes Kinshasa. Rep. diap.  
Museo.



Fig. IV. KONGO. Madera con pátina, ojos  
con espejo. Antepasado. Alt. 17  
cms. M.R.A.C. Tervuren. Foto del  
Museo.



Fig. V. KONGO. Madera, ojos de espejo y  
tocado de metal. Antepasado. Alt.  
20 cms. M.R.A.C. Tervuren. Foto  
del Museo.



Fig. VI. KONGO Madera, ojos de espejo, relieves en gorro. Antepasado. Alt. 28 cms. Mayombe. M.R.A.C. Tervuren. Foto del Museo.



Fig. VII. KONGO. Madera, ojos de espejo.  
Antepasado. Alt. 41 cms. M.R.A.  
C. Tervuren. Foto del Museo.



Fig. VIII. KONGO. Madera policromada, ojos de espejo. Antepasado. Alt. 43 cms. M.R.A.C. Tervuren. Foto del Museo.



Fig. IX. KONGO. Madera. Tipo "Phemba" (maternidad). Antepasado. Alt. 55'5 cms. M.R.A.C. Tervuren. Foto del Museo.



Fig. X. KONGO. Madera, ojos de espejo. Antepasado femenino. Alt. 22 cms.  
M.R.A.C. Tervuren. Foto del Museo.





Fig. XI. KONGO. Madera y abaloios de co-  
lores. Tribu Yombe. Antepasados  
femeninos. Alt. 23 cms. M.R.A.C.  
Tervuren. Foto del Museo.



Fig. XII. KONGO. Madera pintada con "pembe" y "ngula", trozos espejo, cañas, plumas y fibras. Tribu Yombe. Fetiche "Nkisi". Tipo "Nkondi". Alt. 41 cms. M.R.A.C. Tervuren. Foto del Museo.



Fig. XIII. KONGO. Madera policromada. Fe-  
tiche "Nkisi". Tipo "Mpezo".  
Alt. 19 cms. M.R.A.C. Tervuren  
Foto del Museo.



Fig. XIV. KONGO. Madera con residuos de  
"pembe". Fetiche "Nkisi". Tipo  
"Mpezo". Alt. 24'5 cms. M.R.A.C.  
Tervuren. Foto del Museo.



Fig. XV. KONGO. Madera con "pembe" y tejido de rafia. Fetiche "Nkisi". Tipo "Mbula", "muana vuaka". Museo de Etnología, Lisboa. Foto del Museo.



Fig. XVI. KONGO. Madera, ojos y vientre con espejos. Tribu Yombe. Fetiche "N-kisi". Tipo "Mbula". Alt. 26 cms. M.R.A.C. Tervuren. Foto del Museo.



Fig. XVII. KONGO. Madera con "pembe", espejos en ojos y vientre, tejidos de rafia y plumas. Fetiche "Nkisi". Tipo "Na-Moganga". Alt. 39 cms. M.R.A.C. Tervuren Foto del Museo.



Fig. XVIII. KONGO. Madera, tejidos de fibras y materias mágicas. Mayombe. Fetiche "Ikisi". Tipo "Na-Moganga". "Kimbindi" de enterramiento. M. Etnología, Lisboa. Foto del Museo.



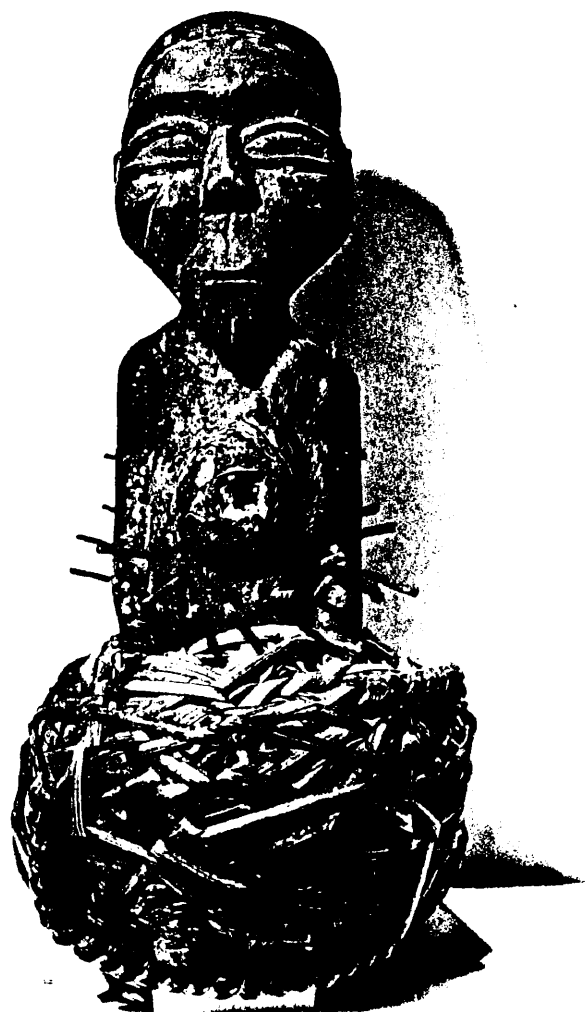


Fig. XIX. KONGO. Madera, rafia, piel y espejo. Fetiche de clavos. Alt. 30 cms. Colec. privada.



Fig. XX. TEKE. Madera, tejido de rafia.  
Fetiche, tipo "Butli" (Antepasa-  
do). Alt. 35 cms. M. Bellas Ar-  
tes Kinshasa. Reprod. diapositi-  
va del Museo.



Fig. XXI. TEKE. Madera con "pembe". Fetiche-  
antepasado. Tipo "Nkiba". Alt 30  
cms. M. Bellas Artes Kinshasa.  
Reprod. diap. del Museo.



Fig. XXII. YAKA. Madera, rafia, plumas.  
Fetich protector en la lucha.  
Alt. 22 cms. M. Bellas Artes  
Kinshasa. Reprod. diap. Museo.



Fig. XXIII. YAKA. Madera, cañas, sustancias  
mágicas y espejo. Fetiche de  
protección. M. Bellas Artes  
Kinshasa. Reprod. diap. Museo.



Fig. XXIV. YAKA. Madera y tela pintada.  
Fetiché. M. Bellas Artes Kin-  
shasa. Reprod. diap. Museo.



Fig. XXV. YAKA. Madera, tejido de rafia, cuerdas, plumas y piel de gine-ta. Fetiche. M. Bellas Artes Kin-shasa. Reprod. diap. Museo.



Fig. XXVI. YAKA. Madera, plumas, cauris y saquitos con sustancias mágicas. Fetiche. M. Bellas Artes Kinshasa. Reprod. diap. Museo.





Fig. XXVII. YAKA. Madera, rafia, plumas y cañas. Fetiche. M. Bellas Artes Kinshasa. Reprod. diap. Museo.



Fig. XXVIII. YAKA. Madera con pátina. Feti-  
che. M. Bellas Artes Kinshasa.  
Reprod. diap. Museo.



Fig. XXIX. YAKA. Madera policromada. Fetich. M. Bellas Artes Kinshasa. Reprod. diap. Museo.



Fig. XXX. YAKA. Madera policromada y aros metal. Fetiche. M. Bellas Artes Kinshasa. Reprod. diap. Museo.



Fig. XXXI. YAKA. Madera oscurecida. Feti-  
che. M. Bellas Artes Kinshasa.  
Reprod. diap. Museo.



Fig. XXXII. YAKA. Madera. Fetiche. M. Bellas Artes Kinshasa. Reprod. diap. Museo.



Fig. XXXIII. YAKA. Madera. Fetiche. M. Bellas Artes Kinshasa. Reprod. diap. Museo.



Fig. XXXIV. YAKA. Madera con "pembe". Fe-  
tiche. M. Bellas Artes Kinsha-  
sa. Reprod. diap. Museo.





Fig. XXXV. YAKA. Madera y cuerda de rafia.  
Fetiché. M. Bellas Artes Kinsha-  
sa. Reprod. diap. Museo.



Fig. XXXVI. SUKU. Madera. Figura femenina.  
M. Bellas Artes Kinshasa. Rep.  
diap. Museo.



Fig. XXXVII. KUBA. Madera coloreada con  
"ngula". 1972. Imita escultu-  
ra reyes Kuba "Nyim". Alt.  
33 cms. Colec. privada.

2. AREA CENTRO-SUR.

2.1. REGION DE LOS KUBA.

Estilos: Kuba, Ndegese, Kete, Biombo,  
Lulua, Mbagani, Lwalwa y  
Salampasu.

2.2. REGION DE LOS CHOKWE.

Estilos: Chokwe y Lunda.



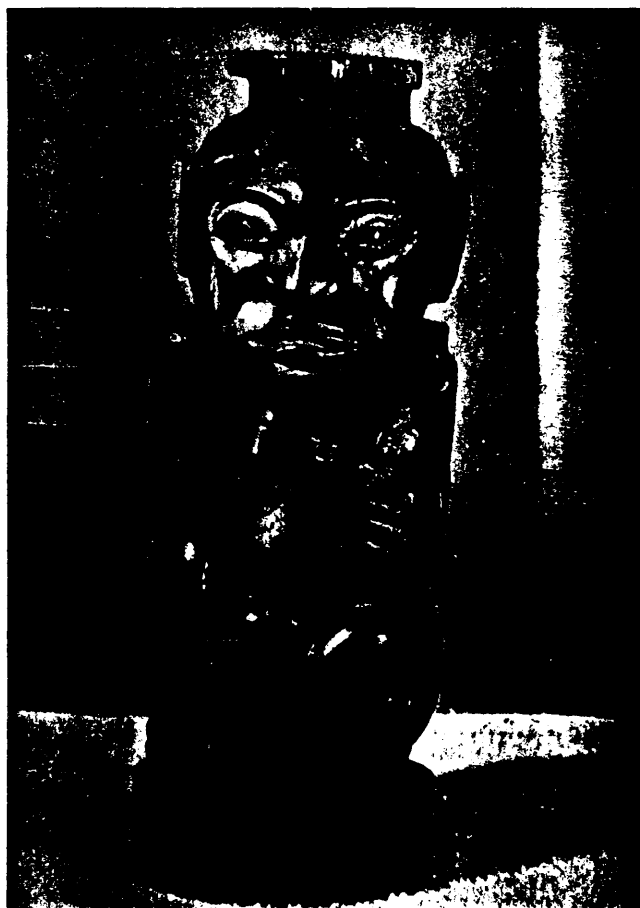


Fig. XXXVIII. KUBA. Madera coloreada. Miko  
mi Mbul (uno de sus posibles  
retratos). M. Bellas Artes  
Kinshasa. Reprod.diap.Museo.



Fig. XXXIX. LULUA. Jefe actual de una tri-  
bu Lulua. Región de Idiofa. Fi-  
gura que se reproduce en escul-  
tura. Foto de Teresa Reguero.



Fig. XL. LULUA. Madera. Detalle; estatuilla  
de madre e hijo. Alt. 36'3 cms.  
M.R.A.C. Tervuren. Foto del Museo.





Fig. XLI. CHOKWE. Madera ennegrecida. Chibinda Ilunga. Alt. 58 cms. Museo Etnología. Lisboa. Foto del Museo.

3. AREA SUR-ESTE.

3.1. REGION DE LOS LUBA.

Estilos: Luba, Kanyok, Boyo y Bembe.

3.2. REGION DE LOS SONGYE.

Estilos: Songye.

3.3. REGION DE LOS LEGA.

Estilos: Lega, Lengola, Mbole y Yela.





Fig. XLII. LUBA. Madera oscurecida. Figura  
cariátide. M. Ethnol. Lisboa.  
Foto del Museo.



Fig. XLIII. LUBA-HEMBA. Madera. Detalle  
figura antepasado. Shaba. Alt.  
58 cms. M.R.A.C. Tervuren.  
Foto del Museo.



Fig. XLIV. SONGYE. Madera. Antepasados.  
M. Bellas Artes. Kinshasa. Rep.  
diap. Museo.



Fig. XLV. SONGYE. Madera. Antepasado femenino. M. Bellas Artes. Kinshasa. Reprod. diap. Museo.



Fig. XLVI. SONGYE. Madera. Antepasado. M.  
Bellas Artes. Kinshasa. Reprod.  
diap. Museo.



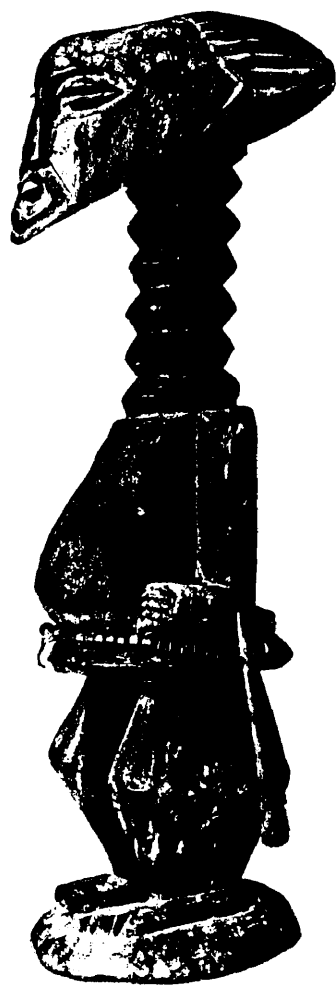


Fig. XLVII. SONGYE. Madera, cono con sustancias mágicas y cuentas de colores a la cintura. Fetiche. Alt. 49 cms. Colec. privada.

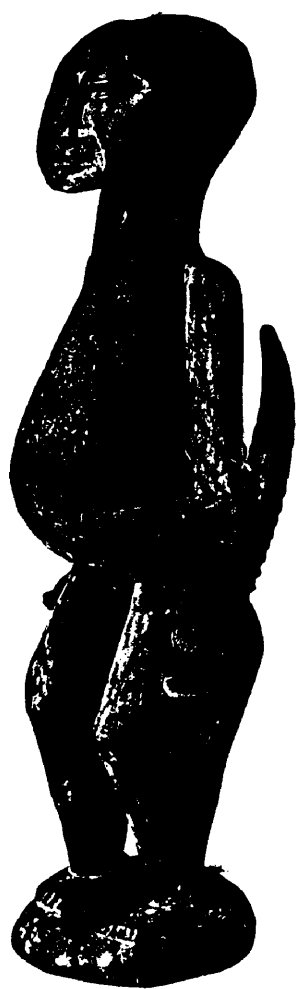
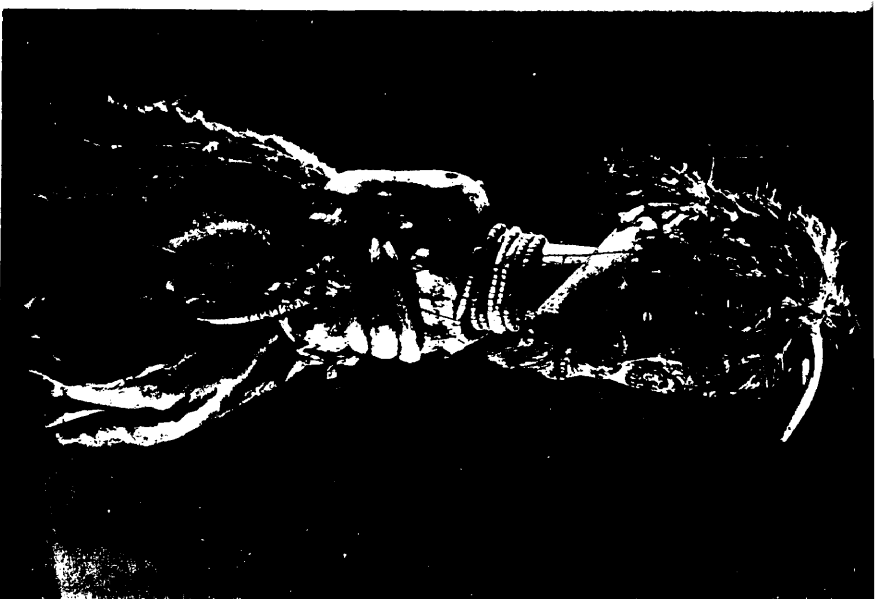
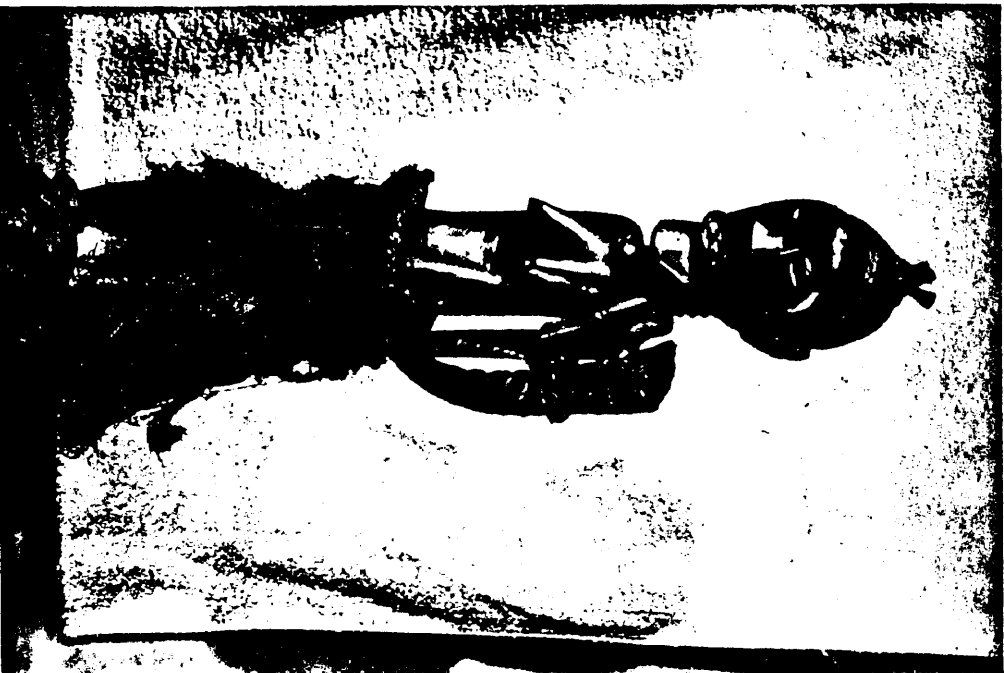


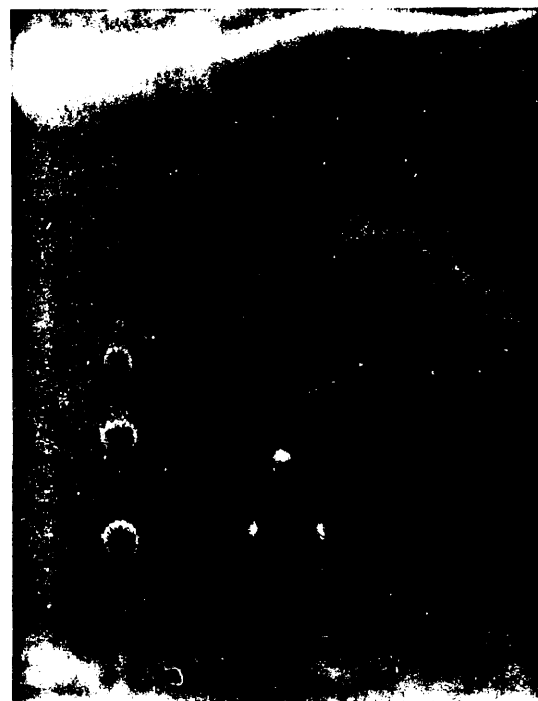
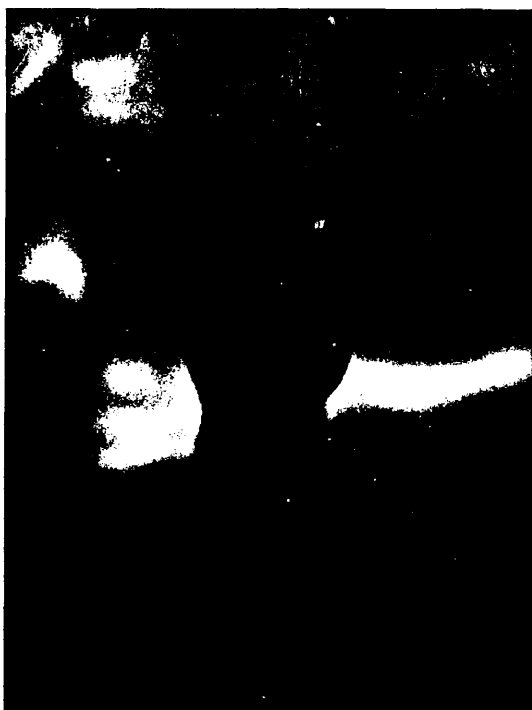
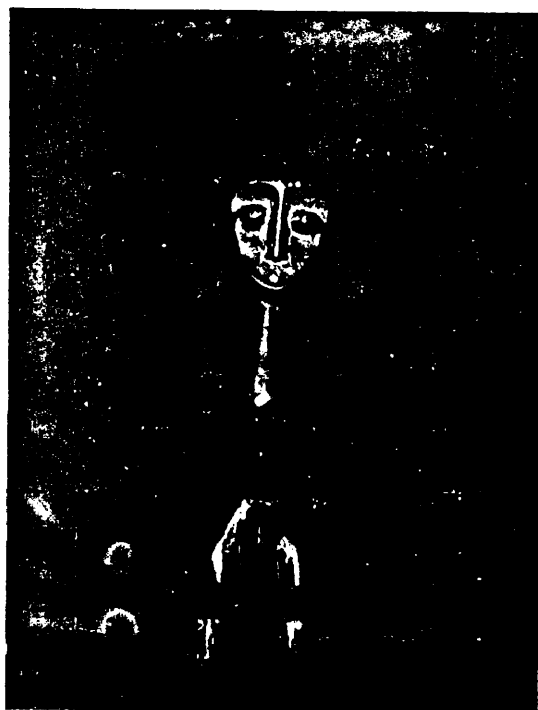
Fig. XLVIII. SONGYE. Madera y cuerno con  
sustancias mágicas. Fetiche.  
Alt. 65 cms. Colec. privada.



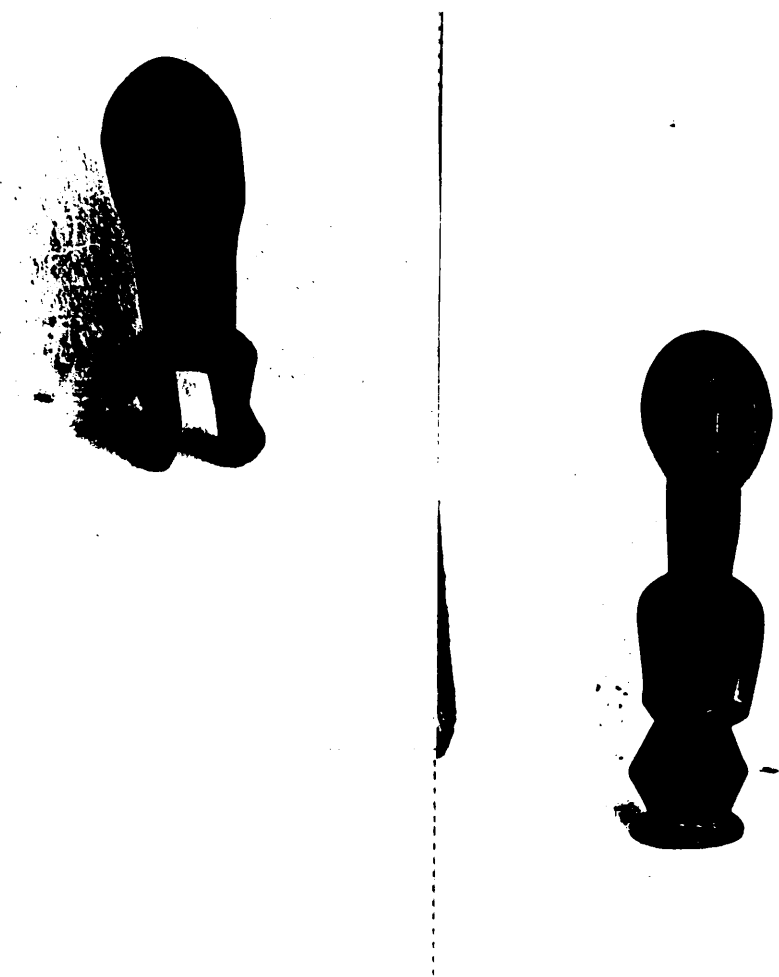
Figs. XLIX (y bis). SONGYE. Madera, raña, cuernos de antilope con sustancias mágicas, metales, clavos, plumas y pieles. Petiches. Mus. Bellas Artes de Kinshasa (Repr. diap. Museo) y Mus. Ethnografía de Ginebra (Foto del Museo) respectivamente.



Fig. 1. LEGA. Bami o miembro de la asociación Bwami. Se le reproduce en esculturas. Foto de la autora (1971).

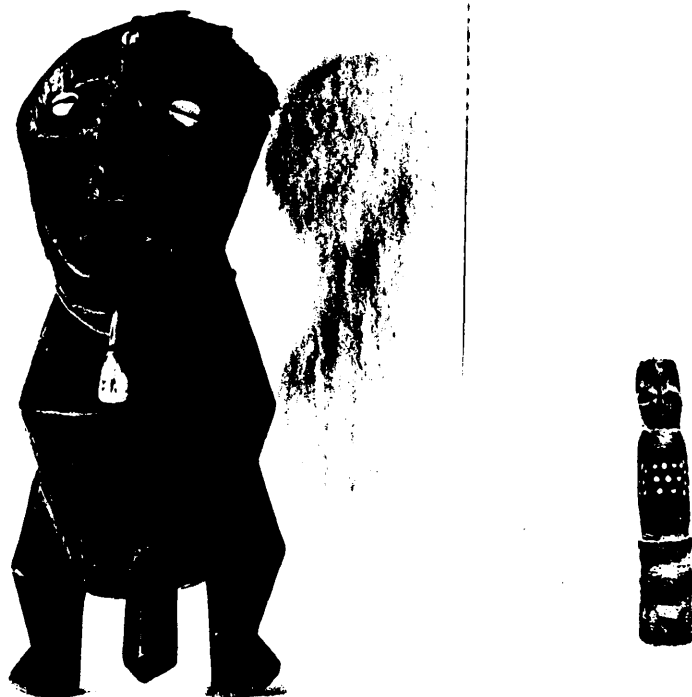


Figs. LI, LIII, LIII y LIV. LEGA. Madera coloreada y hueso con plumas de pintada. Realmente utilizadas en ceremonias Eneka, Gulec y fotos de la autora.



”

Figs. LV y LVI. LEGA. Madera. Utilizadas  
en ceremonias Dwami. Colec. pri-  
vada. Fotos de la autora.

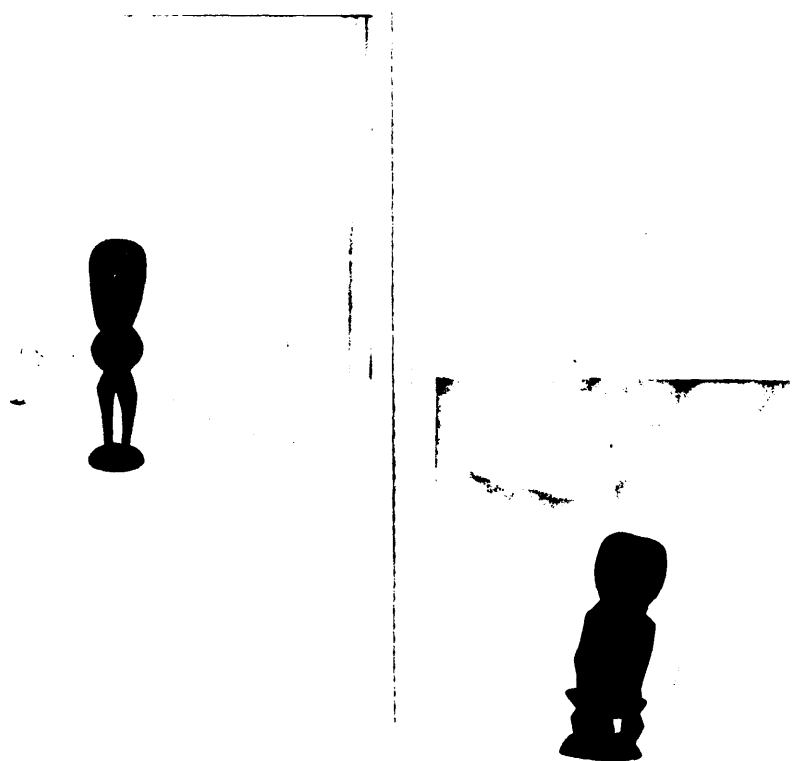


Figs. LVII y LVIII. LEGA. Madera, caurís  
y diente de facóquero. "Sr. Palo".  
Utilizado en ritos del 4º grado  
Bwami. Rito Bilumya. Colec. priva-  
da. Fotos de la autora.



Fig. LIX. LEGA. Madera. Ceremonias Bwami.  
Ritos Yango y Bilumya. 4º grado  
Ngandu. "Sr. Falo" y "Sra. Nalga".  
Foto de la autora.





Figs. LX y LXI. LEGA. Madera. Rito Mutulwa  
del Bwami. Fotos de la autora.



Fig. LXII. LEGA. Madera con residuos de  
"pembe". Ikinga "la que preser-  
va de la caída". Ritos Bwami.  
Foto de la autora.



Fig. LXIII. LB3A. Hueso de elefante con  
"pembe". "Sakimatwemawe" (el  
señor multiofalo) o "Kimbayu"  
(corazón muerto). Foto de la  
autora.



Fig. LXIV. LEGA. Madera con "pembe". "Sakimatwematwe". Foto de la autora.

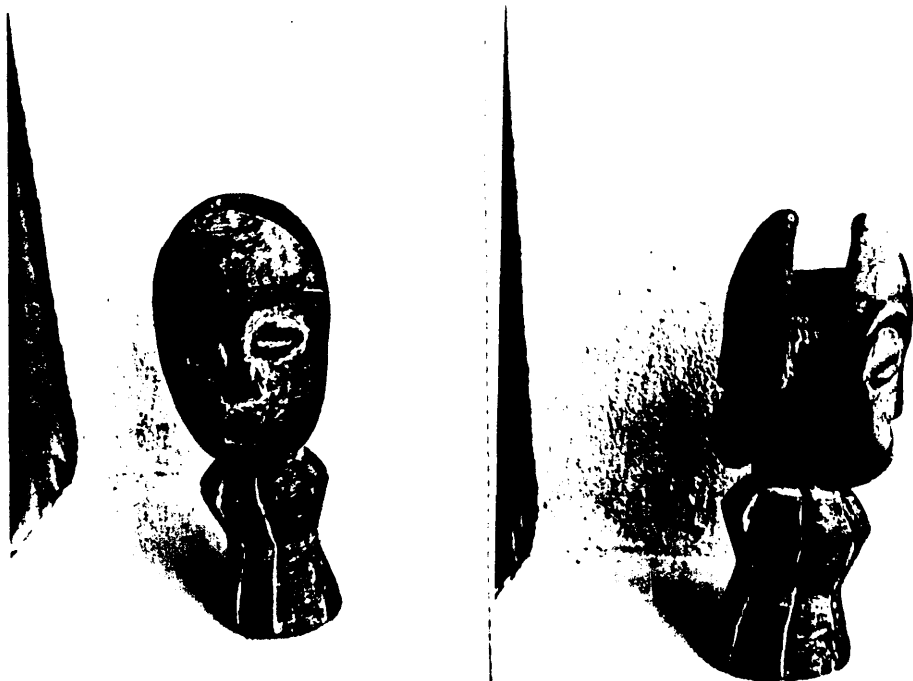


Fig. LXV-LXVI. LEGA. Madera con "pembe".  
"Sakimatwematwe". Fotos  
de la autora.





Fig. LXVII. LEGA. Madera con pátina oscura. "Wayinda" (la mujer adúltera encinta). Colec. y foto de la autora.



Fig. LXVIII. LEGA. Marfil, hueso y madera.  
"Kalimbangoma". Fotos de la  
autora.



Fig. LXIX. LEGA. Marfil. Tocador de tambor.  
Colec. y foto de la autora.

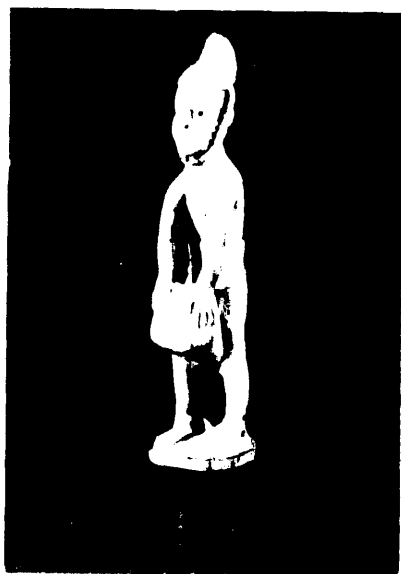




Fig. LXX. LEGA. Madera ennegrecida. Colec.  
privada. Foto de la autora.



Figs. LXXI. LEGA. Madera y marfil. Cazadores y guerrero. Fotos de la autora.



Figs. LXXII, LXXIII y LXXIV. LEGA. Marfil  
con color natural y coloreado.  
Alt. 17 a 20 cms. Colec. y fo-  
tos de la autora.

4. AREA NORTE.

4.1. REGION DEL UELE.

Estilos: Mangbetu, Zande y Boa.

4.2. REGION DEL UBANGUI.

Estilos: Ngbaka y Nbandi.



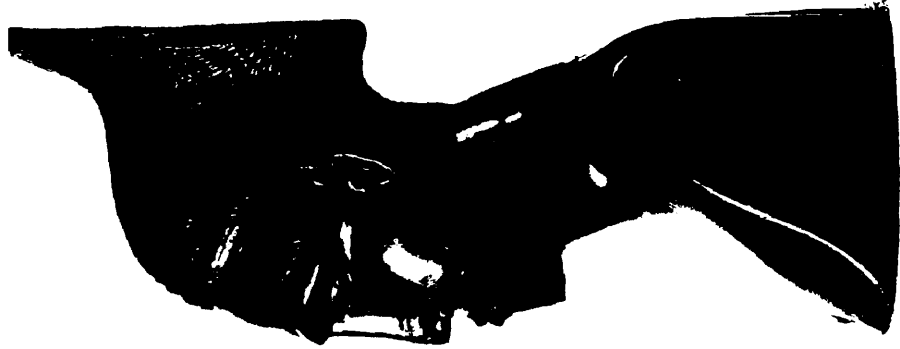


Fig. LXXV. MANGBETU. Madera ennegrecida.  
Colec. privada. Foto de la au-  
tora.

# LA ESCULTURA DEL ZAIRE EN LA FILATELIA



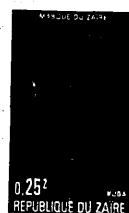
1 y 2. KONGO. Figura femenina. Remate de bastón de mando. Madera.



3 y 4. PENDE. Antepasado femenino. Madera.



5 y 6. SUKU. Máscara "hembra". Madera con "pembe" y rafia.



7 y 8. KUBA. Máscara no cotesana. Madera policromada.



9 y 10. CHOKWE. Máscara "pwo". Madera, bambú y rafia.

NUEVA ESCULTURA DEL ZAIRE







Fig. LXXVI. Figuras femeninas. Piedra blanca. + 1967. Mont Ngaliema. Kinshasa (Zaire). Autor: Nzuzi.



Fig. LXXVII. Figura femenina. Metal fundido. + 1969. Colec. privada. Kinshasa.

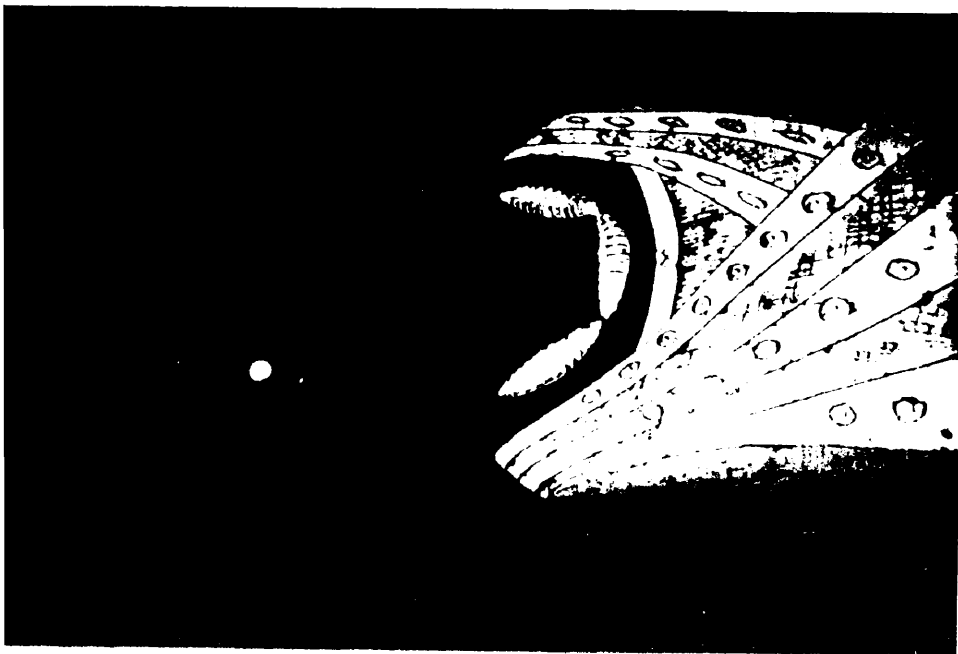


Fig. LXXVIII. Busto de mujer. Cerámica policromada. M. Bellas Artes, Kinshasa. Autor: Diku.



Fig. LXXIX. Figura femenina de madera enrojecida. † 1969. M. Bellas Artes de Kinshasa.



Fig. LXXX. Figuras femeninas. Madera. M.  
Bellas Artes. Kinshasa. Autor:  
Ntsiama.



Fig. LXXXI. Tocador de tambor. Piedra blanca.  
Parque de la Academia de Bellas  
Artes. Kinshasa. Autor: Lukumina.



Fig. LXXXII. Tocador de tambor. Piedra  
blanca. Feria. Kinshasa.  
Autor: Lufwa Mawidi.



Fig. LXXXIII. Figura de niño tocador de  
"tambor de mensajes". Mont  
Ngaliema. Kinshasa. Autor:  
Mukendi Kamba

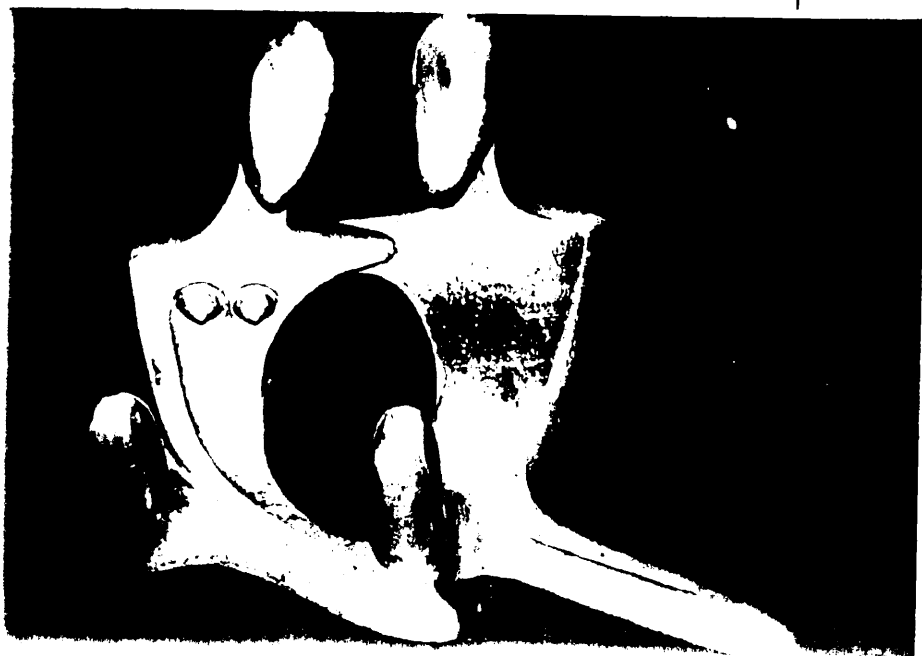


Fig. LXXXIV.

Figura de cazador con arco.  
Metal fundido. Mont Ngaliema.  
Kinshasa. Autor: Lufwa Mawidi.

Fig. LXXXV.

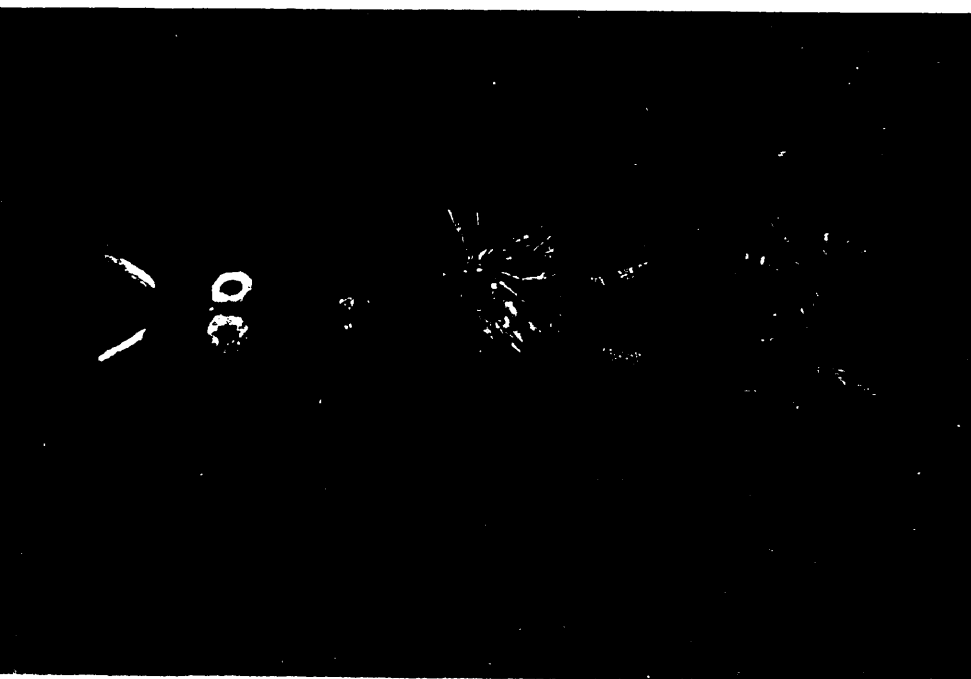
Pareja de hombre y mujer. Cerá-  
mica coloreada. M. Bellas Arte  
Kinshasa. Autor: Kinkita.



MASCARAS







Figs. I y II. PENDE. Atavío de rafia para  
... áscaras.



Fig. III. YAKA. Máscara zoomorfa. "Hippotragus equinus" o antilope-caballo. M.R.A.C. Tervuren. Foto del Museo.

Peinado en "antenas" que inspira  
el remate de máscaras Yaka. Foto  
de la autora.



Fig. V. YAKA. Máscara "Ndemba". Ritos de  
circuncisión. Madera y rafia.  
M.R.A.C. Tervuren. Foto del Museo.



Fig. VI. YAKA. Máscara "Mbala". Ritos de iniciación. Madera y rafia. M. Etnogr. de Ginebra. Foto del Museo.



Fig. VII. YAKA. Máscara-tronco o "figura-poste". Madera, plumas, fibras y piel de animal. M. Etnolog. Lisboa. Foto del Museo.



Fig. VIII. YAKA o SUKU. Máscara "Mbala".  
Madera. Colec. Ch. RATTON. Pa-  
ris. Dibujo de la autora.



Fig. IX. SUKU. Máscara "Hemba". Madera y  
rafia. M. Etnolog. Lisboa. Foto  
del Museo.





Fig. X. SUKU. Máscara "Hemba". Madera, rafia y clavos dorados. M.R.A.C. Tervuren. Dibujo de la autora.



Fig. XI. SUKU o YAKA. Máscara "Hemba".  
Madera y rafia. M. Etnolog. Lisboa. Foto del Museo.



Fig. XII. PENDE. Máscara "Mbuya". Representa al jefe de la tribu, "fumu". Danza con "kambanda". Madera, refila y clavos dorados. M.R.A.C. Tervuren. Foto del Museo.



Fig. XIII. PENDE. Máscara "Mbuya". Representa a la mujer del jefe, "kam andá". Danza con "fumu". Madera policromada, tejido de rafia y cordones de fibras. M.R.A.C. Tervuren. Foto del Museo.

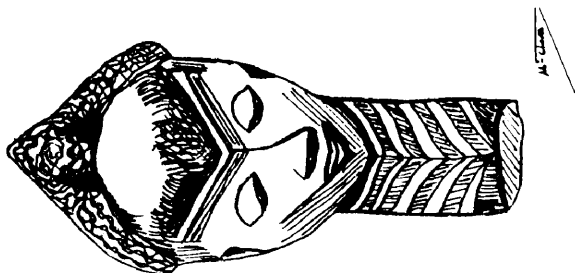


Fig XIV. PENDE. Máscara "Nganga ngombe".  
Madera y rafia. Colec. privada.  
Dibujo de la autora.



Fig. XV. PENDE. Máscara "Mbuya", llamada  
"tundu" (el farsante). Madera y  
cordones de fibras. M. de Etnogr.  
Ginebra. Foto del Museo.



Fig. XVI. PENDE. Kasai. Máscara-casco,  
"giphogo". Madera policromada.  
M. de Etnogr. Ginebra. Foto del  
Museo.

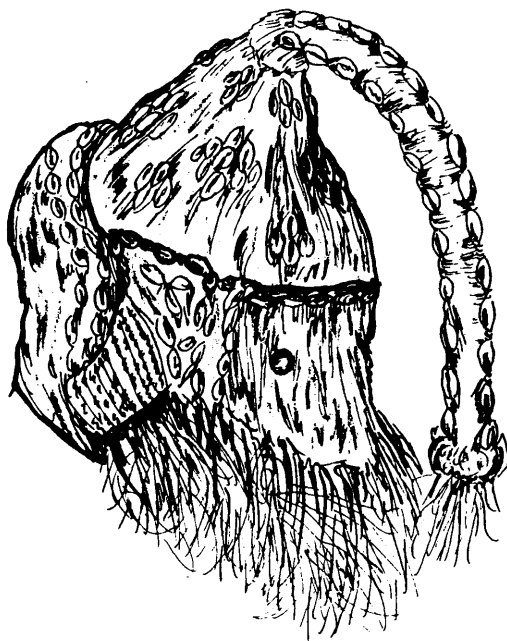


Fig. XVII. KUBA. Máscara-casco. "Mwaaash a mbooy". Rafia tejida y en fibra, armazón de palmera, caurís y perlas, pieles. Colec. privada. Dibujo de la autora.

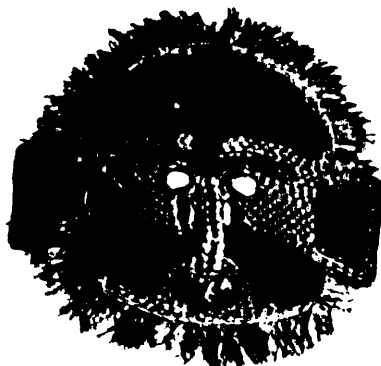


Fig. XVIII. KUBA. Máscara de piel, fibras, abalorios de colores y caurís. Colec. privada.



Fig. XIX. KUBA. Máscara de madera policromada y fibras. M.R.A.C. Tervuren. Dibujo de la autora.

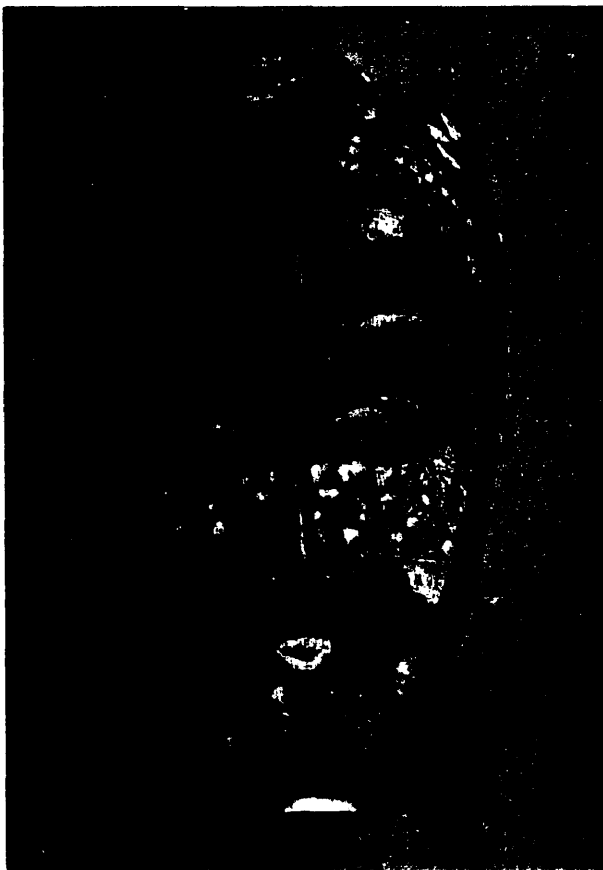


Fig. XX. BIOMBO. Máscara de circuncisión.  
Madera policromada. M.R.A.C. Ter-  
vuren. Foto del Museo.



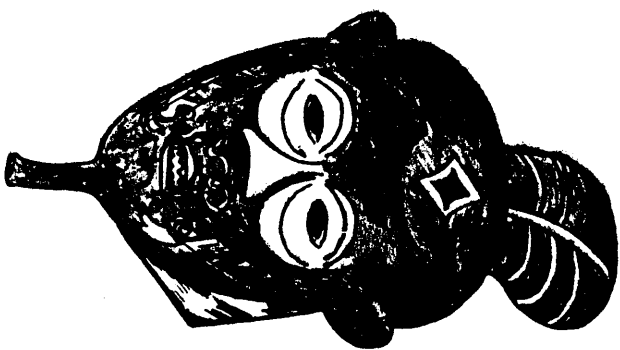


Fig. XXI. IULUA. Máscara-casco. Madera policromada. M.R.A.C. Tervuren. Dibujo de la autora.



Fig. XXII. IULUA. Máscara "kamanga". Madera policromada, plumas y fibras. M.R.A.C. Tervuren. Dibujo de la autora.

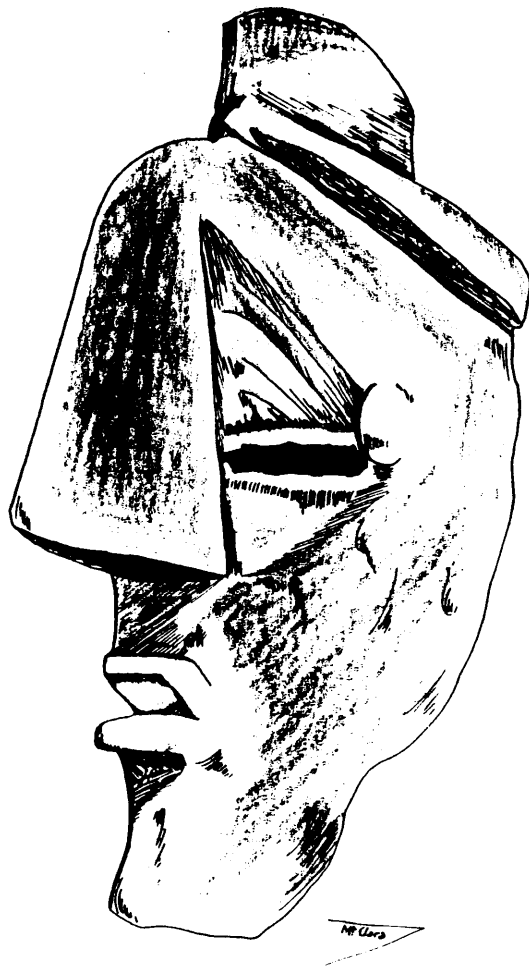


Fig. XXIII. LWALWA. Máscara "mvondo" masculina. Madera. M.R.A.C. Ter-  
vuren. Dibujo de la autora.

Fig. XXIV. SALAMPASU. Máscara de fibras vegetales trenzadas. M.R.A.C. Tervuren. Dibujo de la autora.

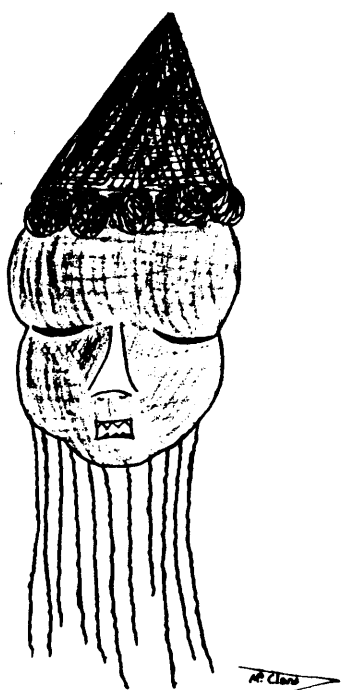


Fig. XXV. SALAMPASU. Máscara para dictar sentencia de muerte. Metal y rafia. Colec. privada. Dibujo de la autora.

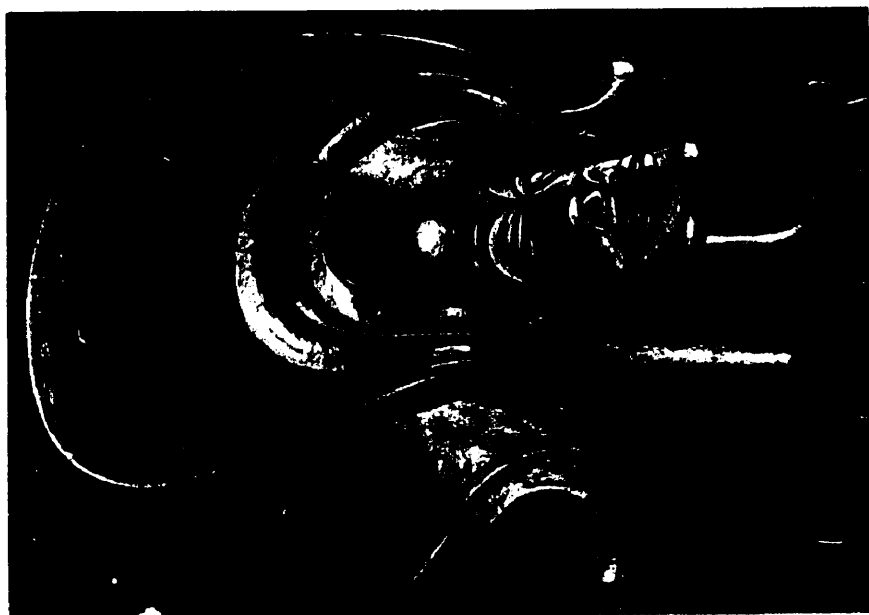


Fig. XXVII. CHOKWE. Detalle de bastón de mando que reproduce la máscara "cikungu", relacionada con el culto a los antepasados. Madera oscurecida. M. Etnogr. Ginebra. Foto del Museo.

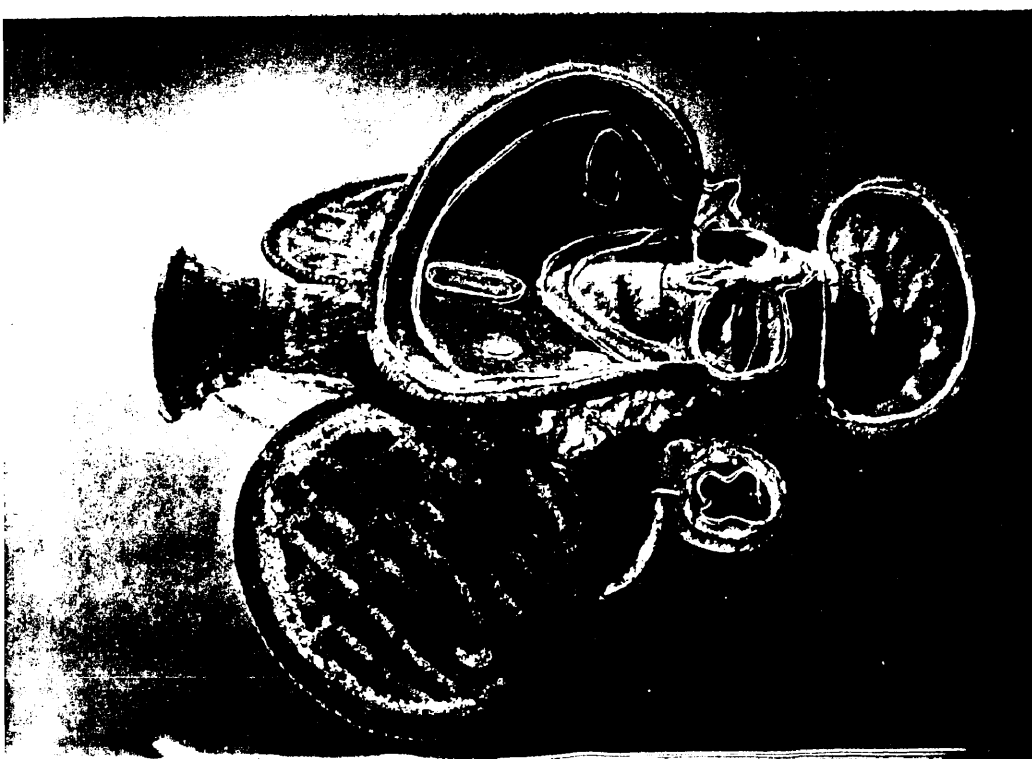


Fig. XXVI. CHOKWE. Máscara "cikungu". Tejido de fibras polícrimas endurecidas con resinas y arcilla.



Fig. XXVIII. CHOKWE. Máscara "ciongo" masculina. Madera con pátina.  
M.R.A.C. Tervuren. Dibujo de la autora.



Fig. XXIX. CHOKWE. Máscara "pwo" femenina.  
Danza con la "ciongo". Madera  
y fibras. M. Etnolog. Lisboa.  
Foto del Museo.



Fig. XXIX bis. CHOKWE. Máscara "pwo" femenina. Madera oscurecida y fibras. M.R.A.C. Tervuren. Dibujo de la autora.



Fig. XXX. LUNDA o CHOKWE. Máscara de made-  
ra policromada, fibras tejidas y  
sueltas, con dibujos en blanco.  
M. Etnolog. Lisboa. Foto del Mus.



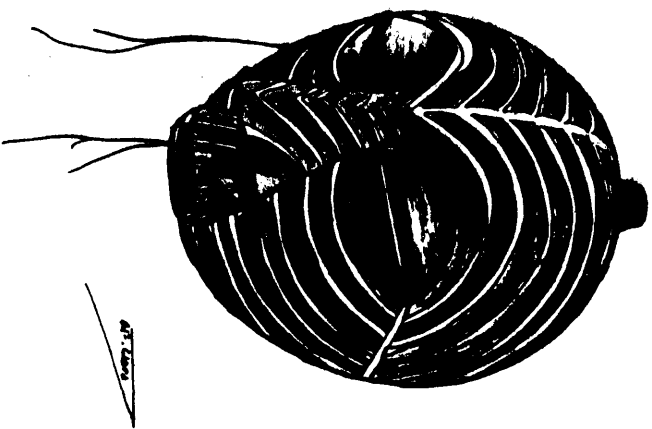


Fig. XXXI. IUBA. Máscara "Kifwebe". Madera oscurecida con rayado en blanco. M.R.A.C. Teruren. Dibujo de la autora.

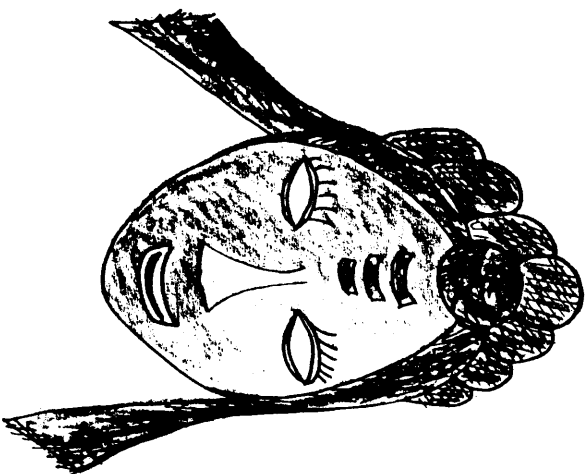


Fig. XXXII. IUBA. Máscara de la región de Mwanza. Madera policromada y fibras tejidas. M.R.A.C. Teruren. Dibujo de la autora.



Fig. XXXIII. LEGA. Máscara "lukwakongo" o "tulumu". Madera blanqueada y fibras. Se usa en el Bwami. Colec. y foto de la autora.

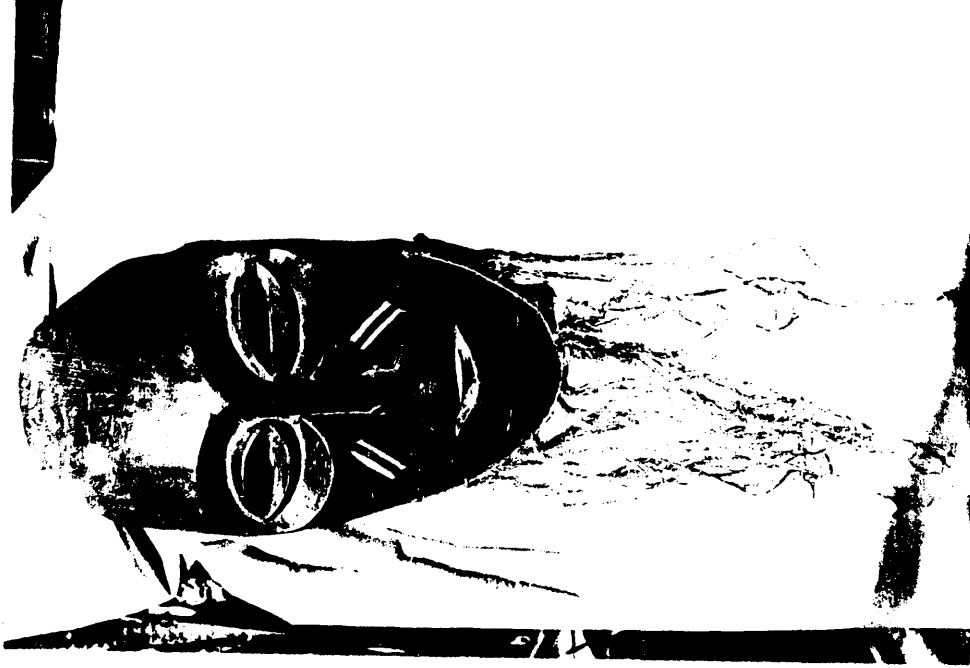


Fig. XXXIV. LEGA. Máscara "lukwakongo" o "tulumu". Madera y fibras. Se



Fig. XXXV. LEGA. Máscara "lukwakongo" o  
"tulinu". Madera y fibras. Col.  
privada.



Fig. XXXVI. LEGA. Máscara "lukwakongo" o  
"tulinu". Madera y fibras.  
Colecc. privada.

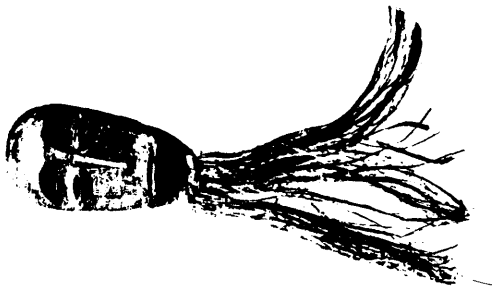


Fig. XXXVII. LEGA. Máscara "lukwakongo" o "tulimu". Madera y fibras. Colecc. privada.

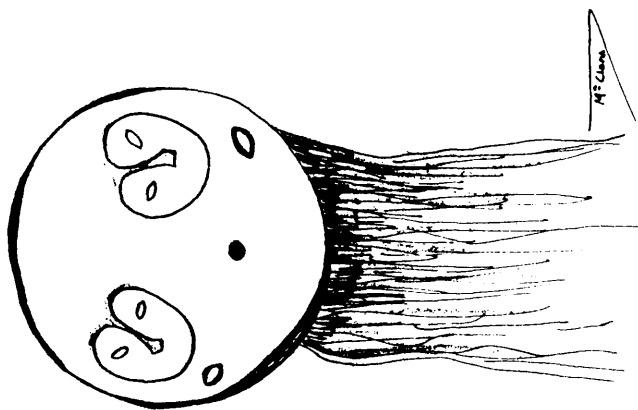


Fig. XXXVIII. LEGA. Máscara con "lukasa" y doble rostro. Madera pintada de blanco. M. Etnogr. Neuchâtel (Suiza). Dibujo de la autora.



Fig. XXXIX. LEGA. Máscara "Kayamba". Rito  
"Yananio" del Bwami. Madera  
blanqueada. Dibujo de la autora.



Fig. XL y XLI. LEGA. Pequeñas máscaras  
"Kayamba". Madera y metal. Fotos  
de la autora.



Fig. XLII. LEGA. Máscara "lukungu". Grado "kindi" del Bwami. Madera, caurís y plumas de pintada.

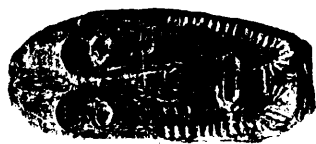


Fig. XLIII. LEGA. Máscara "lukungu". Hueso.



Figs. XLIV, XLV y XLVI. LEGA. Pequeñas máscaras del Bwami. Marfil y madera. Colec. y fotos de la autora.



Fig. XLVII. LEGA. Figura mostrando una máscara. Colec. privada. Foto de la autora.

